ARTISTAS E ARTÍFICES
E A SUA MOBILIDADE NO MUNDO DE EXPRESSÃO PORTUGUESA

ACTAS

VII Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte

PORTO 2005

Actas
VII Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte

Título	Artistas e Artífices e a sua mobilidade no mundo de expressão portuguesa Actas do VII Colóquio Luso-Brasileiro
Organização	Departamento de Ciências e Técnicas do Património da Faculdade de Letras da Universidade do Porto
Edição	Faculdade de Letras da Universidade do Porto
Coordenação e Grafismo	Fausto Sanches Martins
Data da Edição	2007
Composição e impressão	SerSilito-Maia
Tiragem	500 exemplares
ISBN	978-972-8932-25-1
Depósito legal	261848/07

ARTISTAS E ARTÍFICES

E A SUA MOBILIDADE NO MUNDO DE EXPRESSÃO PORTUGUESA

ACTAS

VII Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte

Departamento de Ciências e Técnicas do Património
Faculdade de Letras da Universidade do Porto
PORTO 2005

Capa · Anjo Tocheiro – Asilo D. Pedro V – Braga
· Castiçais em prata – Museu de Arte Sacra – Bahia
· Capela do Santo Criso da Catedral de Salvador
· Torre da Universidade de Coimbra
· Casa dos Oliveira Maya - Porto

VII Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte

20 a 23 de Junho de 2005

Coordenadora Geral Natália Marinho Ferreira-Alves

Comissão Organizadora Joaquim Jaime B. Ferreira-Alves
Agostinho Rui Marques Araújo
Fausto Sanches Martins
Lúcia Maria Cardoso Rosas
Manuel Joaquim Moreira da Rocha
Celso Francisco dos Santos
Maria Leonor Barbosa Soares
Manuel Augusto Engrácia Antunes

Secretariado Raquel Sampaio
Sandra Carneiro
Carla Sofia Queirós
Márcia Barros

Apoios Fundação para a Ciência e a Tecnologia
Fundação Calouste Gulbenkian
Reitoria da Universidade do Porto
Faculdade de Letras da Universidade do Porto
Região do Turismo do Alto Minho
Câmara Municipal de Barcelos
Câmara Municipal do Porto
Câmara Municipal de Póvoa de Varzim
Câmara Municipal de Viana do Castelo
Caixa Geral de Depósitos
Delta Cafés

P R O G R A M A

Segunda-feira, 20 de Junho – Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Manhã

09h30	**Anfiteatro 1 – Recepção de participantes e distribuição de pastas**
10h30	**Abertura dos Trabalhos**
11h00	**Conferência Inaugural** – Prof. Doutor Pedro Dias – Artistas e artífices e a sua mobilidade no mundo de expressão portuguesa
12h30	Almoço

Tarde

Anfiteatro 1 – 14h30 – 18h30

	1ª Sessão – **Presidente** – Prof. Doutor José Alberto Machado
14h30	Natália Marinho Ferreira-Alves *Artistas e Artífices ligados à arte da talha nos séculos XVII-XVIII. Aspectos da sua actividade profissional*
14h45	Maria Helena Ochi Flexor *Os oficiais mecânicos na cidade notável de Salvador (séc. XVII-XIX)*
15h00	Maria Margarida Acciaiuoli de Brito *Fernando Lemos: desenho e desígnio de um pintor luso-brasileiro no século XX*
15h15	Fausto Sanches Martins *Silvestre Jorge: Exemplo de mobilidade artística e protótipo de Arquitecto Jesuíta da segunda metade do séc. XVI*
15h30	Flávio Nassar *Mobilidade: artistas, artífices no espaço amazónico. Os caminhos de Landi*
15h45	Agostinho Araújo *Algumas ideias de arte do pintor Domingos Schiopetta*
16h00	Eugênio de Ávila Lins *O Engenheiro António Rodrigues Ribeiro e sua prática profissional na Bahia setecentista*
16h15 – 16h45	Pausa para café
	2ª Sessão – **Presidente** – Prof. Doutora Sonia Pereira
16h45	Joaquim Jaime Barros Ferreira-Alves *Artistas e Artífices na Sé do Porto nas obras da* sede vacante *de 1717 a 1741*
17h00	Teresa Leonor Magalhães do Vale *João António Bellini de Pádua: a mobilidade de um escultor italiano em Portugal no século XVIII – parcerias artísticas e encomendadores*
17h15	Anna Maria Monteiro de Carvalho *Da Oficina à Academia. A transição do Ensino Artístico no Brasil*
17h30	José Alberto Machado *Um caso original de mobilidade artística: o presente de Cristina da Suécia ao Rei de Portugal*
17h45	Myriam Ribeiro Oliveira *Entalhadores bracarenses e lisboetas em Minas Gerais Setecentistas*
18h00	Aurora Carapinha *Ourivesaria baiana colonial: os ourives e suas obras*
18h15	Sonia Pereira *Artistas e Artífices da Catedral de Salvador, antiga igreja dos Jesuítas*
18h30	Ana Maria Borges e Luís Marino Ucha *Sebastião de Abreu do Ó e os Retábulos Rococó no Alentejo*

Anfiteatro 2 – 14h30 – 18h30

	1ª Sessão – **Presidente** – Prof. Doutor Vítor Serrão
14h30	Lúcia Maria Cardoso Rosas *O restauro da Sé Velha de Coimbra. António Augusto Gonçalves entre o rigor da História e o rigor do desenho*
14h45	Domingos Tavares *Sensibilidade e Cultura na obra arquitectónica do Aleijadinho*
15h00	Maria Berthilde Moura Filha *Discussões técnicas em torno do sistema defensivo da Paraíba no século XVIII – a teoria e a prática separada pelo Atlântico*
15h15	José César Vasconcelos Quintão *Uma Obra-Prima do "maneirismo" novecentista português*
15h30	Manuel Joaquim Moreira da Rocha *Aspectos artísticos e estéticos na obra do Arquitecto Carlos Gimac*
15h45	Miguel Faria *Joaquim Machado de Castro e os Monumentos Reais destinados ao Brasil no final do período colonial*
16h00	António Wilson Silva de Sousa *Relação entre manuais de caligrafia e ornamentação de documentos da Bahia do século XVIII*
16h15 – 16h45	Pausa para café

	2ª Sessão – **Presidente** – Prof. Doutora Maria Helena Flexor
16h45	Vítor Serrão *António e Nicolau Vieira. Dois pintores maneiristas de Lamego na diáspora ibero-americana*
17h00	Manuel Augusto Engrácia Antunes *A Fábrica da Cera e Frei Manuel de Nossa Senhora nos Estados do Mosteiro de Santo Tirso*
17h15	Maria Leonor Barbosa Soares *José Rodrigues – desenhando lugares, ligando histórias e mares*
17h30	Isabel Mayer Godinho Mendonça *Domenico Francia: um pintor bolonhês no Portugal joanino*
17h45	Regina Anacleto *José da Costa e Silva, um arquitecto português em terras brasileiras*
18h00	Nelson Sanjad *As fronteiras do ultramar: engenheiros, matemáticos, naturalistas e artistas na Amazónia, 1750-1820*
18h15	Luís Alberto Casimiro *A mobilidade dos artistas como factor de desenvolvimento do saber artístico e científico*
18h30	Maria do Carmo Pires *O Arquitecto José Geraldo da Silva Sardinha – construtor de espaços de passagem, encontros e permanências*
20h00	Jantar

Terça-feira, 21 de Junho – Viana do Castelo

Manhã

8h30	Partida para Viana do Castelo
	Centro de Congressos de Santiago da Barra
	Sessão – Presidente – Prof. Doutor Flávio Nassar
10h30	Fernando António Baptista Pereira
10h45	Elna Trindade *Palácio e Residência dos Governadores Gerais do Grão –Pará. Os projectos de Landi*
11h00	Eduardo Pires de Oliveira *Marceliano de Araújo, outros olhares*
11h15	Pausa para café
11h30	Francisco Ildefonso Lameira *Artistas que trabalharam para a Companhia de Jesus na concepção e na feitura de retábulos*
11h45	Luís Alexandre Rodrigues *Mestres de obras de arquitectura e sociedades que empreitaram a construção de pontes na Beira-Alta e Trás-os-Montes*
12h00	Maria João Quintas Lopes Baptista Neto *Wilhelm Ludwig Von Ecshwege (1777-1855), um percurso cultural artístico entre a Alemanha, o Brasil e Portugal*
12h15	Paula Cardona *A capela da confraria do Santíssimo Sacramento da Igreja Matriz de Viana do Castelo. Os artistas e os programas decorativos*
12h30	Paula Bessa *O Mosteiro de Pombeiro e as suas encomendas de pintura mural*
12h45	Almoço

Tarde

15h00	Visita ao centro histórico de Viana de Castelo
16h30	Partida para a Póvoa de Varzim
17h30	Chegada a Terroso (recepção pela autoridade autárquica).
	Visita guiada à Cividade
18h30	Centro Histórico de Rates. Visita guiada à Igreja de Rates
19h45	Leitura da fachada da Igreja Matriz da Póvoa de Varzim
20h00	Visita guiada à exposição "Obras de Misericórdia" do Museu Municipal de Etnografia e História da Póvoa de Varzim
21h00	Jantar
22h30	Regresso ao Porto

Quarta-feira , 22 de Junho – Barcelos

Manhã

8h30 Partida para Barcelos

Auditório da Câmara Municipal

1ª Sessão – **Presidente** – Prof. Doutora Anna Maria Monteiro de Carvalho

10h00 Rui Carita
A Madeira e a mobilidade no Mundo de Expressão Portuguesa de Artistas e Artífices. A necessidade de constituição de um banco de dados

10h15 Cybele Vidal Fernandes
Labor e Arte, registros e memórias. As teias do fazer artístico no espaço luso-brasileiro

10h30 António Pimentel
António Canevari e a Torre da Universidade de Coimbra

10h45 – Pausa para café

11h00 – António José de Oliveira
A actividade de entalhadores, douradores e pintores do Entre-Douro-e-Minho em Guimarães (1572-1798)

11h15 – Ana Margarida Portela
A Fábrica de Cerâmica das Devesas – percurso biográfico dos seus principais artistas

11h30 – Maria de Fátima Eusébio
A mobilidade geográfica e estética do entalhador Manuel Vieira da Silva

11h45 – José Francisco Queiroz
Os Amatucci – três gerações de uma família de artistas

12h00 – José Carlos Meneses
Artistas e Artífices no Baixo Tâmega e no Vale do Sousa (XVII-XVIII)

12h30 Almoço

Tarde

2ª Sessão – **Presidente** – Prof. Doutor Rui Carita

15h00 Edilson Motta
O Ofício do cartógrafo e a cartografia portuguesa dos séculos XVII e XVIII

15h15 Susana Matos Abreu
Diogo de Castilho e João de Ruão uma parceria invulgar no traçado do Mosteiro de S. Salvador da Serra (Serra do Pilar)

15h30 António Manuel Vilarinho Mourato
Francisco José de Resende no Museu do Conde de Leopoldina

15h45 Manuel Azevedo Graça
Domingos de Oliveira Maya – Percurso de um riscador amador ou da responsabilidade técnica no Porto de meados de Oitocentos

16h00 Celso Francisco dos Santos
A Capela-mor do Convento de S. Domingos de Lisboa

16h15 António José de Almeida
A Mobilidade do impressor quinhentista António de Mariz

16h30 Maria de Fátima Hanaque
O novo e o velho: mestres e aprendizes na pintura baiana, 1790-1850

17h00 **Visita a Barcelos**

19h30 Jantar

21h30 Regresso ao Porto

1ª Mesa-redonda – Faculdade de Letras da Universidade do Porto – 23 de Junho

10h00 – 11h00	Anfiteatro Nobre Presidente – Prof. Doutora Lúcia Rosas *O Restauro como prática do arquitecto*
11h00 – 11h30	Porto de Honra

2ª Mesa-redonda – Faculdade de Letras da Universidade do Porto – 23 de Junho

11h30 – 12h45	Anfiteatro Nobre
Presidente	Prof. Doutor Joaquim Jaime Ferreira-Alves *A importância dos fundos Arquivísticos para o conhecimento de artistas*
13h00	Encerramento do Congresso e apresentação de conclusões
13h30	Almoço

Apresentação

O VII Colóquio Luso-brasileiro de História da Arte, realizado na Faculdade de Letras da Universidade do Porto em Junho de 2005, deu continuidade aos encontros bilaterais organizados por investigadores dos dois países que tiveram o seu início em 1990. Desde essa data, houve a intenção de promover periodicamente a reunião de especialistas para se fazer um balanço da pesquisa científica desenvolvida em Portugal e no Brasil, no âmbito da História da Arte.

Nas anteriores edições (Coimbra, 3-5 de Outubro de 1990; Ouro Preto, 3-7 de Novembro de 1992; Évora-Cáceres, 21-24 de Fevereiro de 1995; Salvador (Bahia), 22-26 de Setembro de 1997; Faro, 25-29 de Setembro de 2001;e Rio de Janeiro, 1-2 de Outubro de 2003), foram lançados os alicerces para uma reflexão sobre a arte luso-brasileira nas suas diversas vertentes, tornando-se agora possível buscar matrizes, definir conceitos, e redimensionar questões primordiais que possibilitem uma maior inteligibilidade do fenómeno artístico no mundo de expressão portuguesa.

Como Coordenadora Científica responsável pelo VII Colóquio, decidimos propor o tema *Artistas e artífices e sua mobilidade no mundo de expressão portuguesa* como motivação centralizadora das intervenções, dando-se sequência ao trabalho que o núcleo de História da Arte da FLUP, como membros do CEPESE (Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade, da Universidade do Porto), tem vindo a desenvolver na Linha de Investigação *Arte e Património Cultural no Norte de Portugal*, aprovada pela FCT (Fundação para a Ciência e para a Tecnologia). Assim, das cinquenta e duas comunicações, vinte e duas são da autoria de membros dessa equipa, contando-se igualmente entre os participantes, os seis colegas brasileiros que colaboram no projecto (Maria Helena Ochi Flexor, Eugénio de Ávila Lins, Anna Maria Monteiro de Carvalho, Sónia Pereira, Cybele Vidal Fernandes e Maria Berthilde Moura Filha). Nesta edição dos encontros luso-brasileiros tomámos a decisão de convidar nomes veteranos que, desde sempre, participaram nestas jornadas de trabalho mas, paralelamente, demos a oportunidade à nova geração de mestres e doutores que tem vindo a realizar pesquisas no campo da História da Arte permitindo, desta forma, que surja uma renovação saudável a nível da mostra científica.

O evento realizou-se no Porto entre 20 e 23 de Junho de 2005, tendo sido a sua organização assegurada pelos docentes da Secção de História da Arte do Departamento de Ciências e Técnicas do Património. As sessões decorreram nas instalações da Faculdade de Letras do Porto (dias 20 e 23), no Centro de Congressos de Santiago da Barra, Viana

do Castelo (dia 21) e no Auditório da Câmara Municipal de Barcelos (dia 22). Os trabalhos tiveram início com uma sessão solene no Anfiteatro 1 da Faculdade de Letras do Porto, contando com a presença das Autoridades Académicas, do Presidente do CEPESE e dos representantes das Autarquias que apoiaram o evento, tendo proferido a conferência inaugural o Prof. Doutor Pedro Dias, na sua qualidade de Decano da História da Arte em Portugal. Devido ao número avultado de inscrições, foram programadas sessões simultâneas durante todo o dia 20 de Junho.

Durante o Colóquio foram efectuadas diversas visitas de estudo, orientadas por especialistas, cuja formação foi efectuada na Faculdade de Letras da Universidade do Porto (Profª Doutora Paula Cardona, Dr. José Flores, Profª Doutora Lúcia Maria Cardoso Rosas, Prof. Doutor Manuel Joaquim Moreira da Rocha, Drª Deolinda Carneiro e Dr. Joaquim Alves Vinhas): no dia 21 de Junho, a *Viana do Castelo* (Centro histórico e Capela de Nossa Senhora da Agonia), a *Póvoa de Varzim* (Cividade de Terroso, Igreja de São Pedro de Rates, Igreja Matriz e Museu Municipal de Etnografia e História); e no dia 22 de Junho, a *Barcelos* (Centro histórico, designadamente ao Santuário do Bom Jesus da Cruz).

A manhã do dia 23 de Junho foi reservada para a realização de duas mesas-redondas que propiciaram momentos importantes de debate e reflexão, como podemos comprovar pela leitura das sínteses que constam nas presentes actas, e que apontam para a necessidade:

– de estabelecer o diálogo entre arquitectos e historiadores da arte, já que para a salvaguarda do património é de suma importância a coordenação das intervenções;
– de valorizar as diversas fontes, e particularmente a pesquisa arquivística, como elementos vitais para o avanço da História da Arte;
– de exigir o reconhecimento pelas entidades científicas superiores do impacte do trabalho colectivo que tem vindo a ser levado a cabo pelos investigadores de ambos os países.

Ao fazermos o balanço do VII Colóquio Luso-brasileiro de História da Arte, congratulamo-nos pelo nível científico atingido, patente nas comunicações apresentadas e pelas conclusões havidas das mesas-redondas, que recolocam as questões fundamentais neste momento para a História da Arte no mundo português. Agradecendo penhoradamente a todos aqueles que nos apoiaram na organização, expressamos o nosso profundo desejo que este esforço de dezassete anos tenha sequência na próxima edição em terras do Brasil.

Porto, Junho de 2007

Natália Marinho FERREIRA-ALVES

Artistas e artífices e a sua mobilidade no mundo de expressão portuguesa
(conferência inaugural)

Pedro DIAS

O conhecimento é uma realidade dinâmica, constantemente em mudança e sujeita a formulação de hipóteses, – nunca a afirmações peremptórias ou dogmas – construída por aqueles que têm por profissão, ou por profissão e por gosto, em simultâneo, desvendar a realidade na sua multifacetada aparência, e ainda mais complexa essência.

A História da Arte, área do Saber de autonomização relativamente recente, enfrenta os problemas de todas as ciências jovens, com hesitações metodológicas, relacionamentos com outras afins ou próximas mal definidos, o que, no seu conjunto, podemos considerar, por analogia com a vida do Homem, uma simples questão de imaturidade, que o tempo se encarregará de superar.

Durante algumas décadas, os pioneiros da História da Arte Portuguesa e os pioneiros da História da Arte Brasileira trabalharam isoladamente, sem contactos entre si, sem a consideração do que é essencial no objecto primeiro das matérias que estudavam, como se o Brasil das capitanias, o Brasil colónia ou o Brasil reino-unido nada tivesse a ver com este recanto da Europa, esta faixa atlântica, Reino, como então se dizia, idiossincrático para o olhar dos europeus, troféu apetecido para o Trono de Castela, desprezado pelos senhores do Centro e do Norte da Europa, desejado pelos mercadores holandeses, italianos e alemães, e teimosamente independente, com os olhos sempre fixos, no mais além do que o horizonte.

Na verdade, a História de Portugal é um rosário de contradições e de impossibilidades, sempre e surpreendentemente ultrapassadas, e uma dessas impossibilidades foi a "invenção do Brasil".

Não nos interessa, agora, saber se a Corte de Lisboa conhecia ou não a América do Sul, antes da viagem fundadora de Cabral, pois o certo é que Vera Cruz, a terra dos papagaios e do pau tintureiro, não se juntou aos Velhos Mundos, nesse dia de Abril de 1500, mas quando o Rei Venturoso o anunciou e descreveu, ao Papa, aos monarcas de toda a Europa, aos intelectuais das Universidades e das comunidades monásticas e catedralícias, e aos letrados e pensadores que viviam junto dos príncipes, que lhes garantiam o sustento. E sublinhamos "invenção", pois o que os europeus passaram a conhecer não foi a realidade do chão dos tupi-nambás e a sua sociedade, mas aquilo que os olhos dos portugueses filtraram, com os condicionalismos que o fortíssimo etnocentrismo, então vivido, a todos impunha.

Durante trezentos e vinte e dois anos, paulatinamente, a partir de Lisboa, e num interregno de algumas décadas, de Lisboa e Madrid, foi criada uma teia de relacionamentos políticos, económicos e culturais, que enformaram o emergente Estado brasileiro dos alvores de Oitocentos.

De uma situação de descontinuidade de povoamento, da atomização de grupos humanos isolados e vivendo num patamar evolutivo idêntico ao que a Europa e a Ásia conheceram dezenas de milhares de anos antes, a nova Nação, com uma língua oficial e veicular unificadora, com fronteiras bem definidas e bem defendidas, bem conhecidas, o que então era raro, com boas vias de comunicação, com uma agricultura e um comércio prósperos, e até uma indústria a desabrochar, surgiu como uma potência regional, idiscutivelmente, a mais poderosa de todo o Continente Americano.

A presença da Corte Portuguesa no Rio de Janeiro mostrou, e ainda hoje é prova, que o Brasil era parte integrante e, desde o início do século XVIII, o motor de um Estado descontínuo territorialmente, mas uno no plano institucional e político, e assim reconhecido, em todo o Mundo, da Corte dos Qin do Império do Meio, a Madrid, Londres, Paris, São Petersburgo e Washington e, naturalmente, em Roma.

Porém, as circunstâncias políticas do início da década de vinte de Oitocentos, com a crise institucional, em Lisboa, e o anti-brasileirismo das Cortes Constituintes, defensoras de um claro projecto recolonizador; com as sucessivas independências das colónias espanholas da América; e com o legítimo desejo dos muitos luso-descendentes, particularmente dos "conimbricenses", a começar por José Bonifácio de Andrade e Silva, que constituíam o mais coeso grupo de conselheiros de D. Pedro IV, de uma plena autonomia relativamente ao Reino; e o nunca esquecido amor desse monarca ao seu ricão tropical, levaram à Declaração de Independência, quase de imediato aceite pelo remanescente do Império Português. Em 1825, já Lisboa e o Rio de Janeiro se tratavam de igual para igual, e as feridas estavam saradas.

A História da Arte não é um saber isolado, que possa prescindir da interdisciplinaridade, mas antes é profundamente devedora a sub-disciplinas históricas. como a Religiosa, a Económica, a Social, a Cultural, a Institucional, a Política, e também a outras áreas, à Antropologia, à Geografia, à Climatologia, à História das Técnicas, e, no caso de territórios separados por mares, à Hidrografia, à Astronomia, à Construção Naval, etc., etc.

Antes de dissertar sobre um edifício, mosteiro, câmara ou palácio, cidade, vila ou lugarejo, escultura, altar, pintura, baixela ou alfaia preciosa, temos que perceber porque razão esta ou aquela zona do território se destacou, em dado momento, em detrimento de outras; porque é que certos bairros ou urbes ganharam a forma com que chegaram aos nossos dias, ou a épocas recentes; qual a justificação, para a colocação, em determinados pontos, dos dispositivos de defesa, pequenos fortes, muralhas ou fortalezas complexas, porque é que esta ou aquela igreja ou capela foi tamanhamente enriquecida. A verdade é que não é possível perceber a produção artística sem ligar a evolução humana, as fases de expansão e as de retracção demográfica, os ciclos económicos, o pulsar da cidade e do campo, o estado das relações diplomáticas com o crescimento ou com a estagnação da construção e da urbanização, da decoração de templos e palácios.

Há muito, que aprendemos que as manifestações artísticas, populares ou eruditas, não nascem e crescem do nada. Fazer ou tentar fazer História da Arte, apenas com preocupações formalistas, pode ser um notável e estimulante exercício de inteligência, mas os resultados nada acrescentaram ao conhecimento do Passado, ou seja à própria História. A simples descrição, a análise, por mais penetrante que seja, a consideração da qualidade ou a falta dela numa obra, tendo por base matrizes e escalas de valor que são sempre circunstanciais e que, ciclicamente, o tempo se encarrega de alterar, não podem constituir a essência da actividade dos profissionais da História da Arte.

No nosso ofício, temos que abrir o leque de preocupações, necessitamos de prestar atenção contínua a todo o entorno da produção artística. Mesmo quando estamos em presença de um simples artefacto executado por um homem num estádio de evolução tecnológica primário e pertencente a uma comunidade dita "primitiva", há que considerar todos os elementos que confluiram para o acto em si da produção e da forma obtida. Nada, absolutamente nada é fruto do acaso, nada independe das circunstâncias.

E vem tudo isto a propósito de quê ? Exactamente da necessidade de considerar a Arte de Portugal, do velho Reino, e do Brasil, num contexto amplo, num complexo geográfico e temporal, a um tempo sincrónico e descontínuo, e outro, diacrónico. No início de Quinhentos, ainda quase nada se sabia do Brasil, logo D. Manuel I mandava aplicar uma parte dos lucros futuros, na construção do Mosteiro dos Jerónimos, em Lisboa, na Praia da Aventura. Como seria diferente Portugal se não tivesse consumado a sua epopeia ultramarina. As nossas vilas e cidades ribeirinhas não se tinham enchido de casas com portadas e janelas decoradas, não teriam enriquecido as Misericórdias, não haveria tanta capela-funerária ricamente ornamentada, de fidalgos mercadores nobilitados, o rei não patrocinaria tanta capela-mor de igrejas conventuais e monásticas, de paróquias ou das ordens militares de que era padroeiro. Não se encheriam os arcazes das sacristias com custórias, navetas, turíbulos e cruzes de prata dourada, ou mesmo de ouro, fruto de doações pias de gente enriquecida com o comércio ultramarino ou com a venda de produtos exóticos à Europa do Norte e à Europa Mediterânica, não se revesteriam altares e púlpitos com panos de seda bordados da China, não pisariam os sacerdotes e senhores os moles tapetes da Pérsia e da Índia, não refulgiriam os diamantes e rubis de Ceilão, nas coroas de tanta imagem de Nossa Senhora, oferecidas em acção de graças pela boa fortuna e salvação do corpo, durante a viagem. E que dizer do quinto das Minas Gerais, que possibilitou as empresas régias. Que pobres seriam Viana, Braga, Barcelos, o Porto ou Lamego sem os cabedais arrecadados nas Índias ou no Novo Mundo.

Mas, para além da importantíssima questão económica, há que considerar o gosto pelo exótico, o que se, nos países do Centro da Europa, ficou reservado aos príncipes, entre nós, democratizou-se e foi comum mesmo junto do povo miúdo. O fácies do Portugal de hoje é ainda muito devedor aos proventos dos Descobrimentos e da Expansão Marítima, e ao gosto por tudo o que era diferente e novidade. Mas, em sentido inverso, e contra a vontade do "Velho do Restelo", também os portugueses moldaram grandes pedaços de Mundo, numa acção antrópica de alteração da paisagem, sem paralelo, até meados do século XIX.

O que ainda hoje se pode ver, no Brasil, anterior a 1822, e o tanto outro que desapareceu, foi resultado da presença portuguesa. Este imenso país desenvolveu-se e cresceu graças à chegada, instalação e permanência de portugueses e dos luso-descendentes, e de gente de tantas outras regiões, que para lá levámos, ou foram, por si, na nossa esteira, ou mesmo contra nós, passando de um território quase deserto a um país densamente povoado, que está hoje entre as dez maiores potencias económicas do Mundo.

É indiscutível que, mesmo que não nos tivessemos instalado na Terra de Vera Cruz, nos alvores do século XVI, e permanecido, até 1822, a região se teria desenvolvido, mas seria, obviamente, bem diferente do que é hoje. É essa diferença, que temos vindo a tentar definir, ao longo dos últimos anos, o contributo português.

Não existem hoje razões, para a desconsideração mútua daquilo a que poderemos chamar as "histórias regionais" de Portugal e do Brasil, e menos ainda da situação de cada um dos territórios, no âmbito de todos os domínios da Coroa Portuguesa.

Julgamos ter provado, noutros estudos, desde logo na nossa comunicação ao anterior Colóquio Luso-Brasileiro, realizado, há dois anos, no Rio de Janeiro, que as grandes obras públicas brasileiras, nomeadamente, de defesa e urbanização, eram decididas, quando não mesmo decididas e projectadas, em Lisboa. A mesma conclusão decorre da leitura dos estudos que dedicámos à administração das empreitadas oficiais, no Estado Português da Índia, e também em Marrocos, nas Ilhas Atlânticas e nos territórios da África Subsariana. E não se trata apenas de fortificações ou edifícios públicos de carácter civil, mas também de construções de carácter religioso.

Um passo importante para a centralização da administração dos territórios de além-mar foi a criação do Conselho Ultramarino, por decreto de 14 de Julho de 1643, de D. João IV. Era, inicialmente, composto por três conselheiros e tinha, sensivelmente, as mesmas funções do extinto e fugaz Conselho da Índia, instituído por D. Filipe II, em 1604. Foram-lhe atribuídas as matérias e negócios de qualquer qualidade tocantes às possessões de além-mar, nomeadamente, as que diziam respeito a construção, aumento, restauro, manutenção ou reforma das fortalezas e outras obras públicas.

Ao Conselho Ultramarino tinham que ir todas as cartas e despachos enviados ao rei, desses territórios. As suas atribuições eram enormes, e a Corte conseguiu, assim, controlar mais eficazmente todos os territórios de além-mar. É evidente que foram a Índia e o Brasil que mais tempo tomaram aos ilustres conselheiros, recrutados entre a nobreza e alto funcionalismo áulico. Com o passar do tempo, este orgão conheceu algumas alterações no seu funcionamento e, em 1763, Sebastião José de Carvalho e Melo, o todo poderoso primeiro-ministro de D. José I, criou outro mais especializado, a Secretaria de Estado dos Negócios da Marinha e Domínios Ultramarinos.

Os assuntos religiosos, mesmo os que tinham apenas por objecto obras em igrejas e outras instalações do clero regular ou secular, passavam pela Mesa da Consciência e Ordens, instituição criada por D. João III, em 1532, com vocação essencialmente jurídica, mas cujo âmbito se foi alargando, paulatinamente, e estendida a todo o Império Ultramarino.

Tendo em atenção que o domínio português em territórios de além-mar foi diferente de região para região, e até na mesma área geográfica, não podemos tomar qualquer caso como paradigmático, para aquilo que podemos, para facilitar, chamar "império". As ilhas atlânticas dos Açores, Madeira, Cabo Verde, São Tomé, Fernando Pó e ano Bom, entre outras, eram desabitadas. Tudo o que aí se fez foi de raiz, à maneira do Reino. É certo que houve particularismos, ditados pelos materiais existentes e pelo clima, no que toca à Arquitectura, por exemplo, ou à exposição a forças inimigas, no campo da Fortificação, mas, na essência o sistema foi o mesmo. Não se passou de forma muito diferente com o Brasil, pelo menos nos primeiros tempos, pois o estádio evolutivo dos nativos não permitiu aproveitar muito dos seus modos, do seu saber fazer. No polo oposto, está a actividade portuguesa no Japão, onde não erguemos uma única construção à maneira da Europa, e até os hábitos alimentares, o trajo, alfaias de culto e objectos sofisticados do quotidiano adoptámos, nascendo desse modo uma nova Arte, comummente designada como *Nan-bam*. Na China, no Sião, na Índia Central e Meridional, no Ceilão e no Império Mogol, por exemplo, construimos igrejas de matriz europeia, com planta e prospectos "à romana", mas já a decoração demonstrava a adopção de modos locais, criando-se um mesticismo riquíssimo. É essa riqueza que ainda hoje nos maravilha nas igrejas portuguesas da Índia, nas fachadas de Diu, nos retábulos de Damão e de Goa, nos cruzeiros do Guzarate e da Kerala.

A Expansão Portuguesa, política, económica e socialmente foi maleável, pragmática, adaptando-se os nossos às gentes com quem contactavam, aos seus modos.. É claro que a mentalidade do Homem de Quinhentos não era a mesma da do Homem de hoje, e havia questões, como os dogmas da Fé, que tinham limites muito estreitos; mas isso não era exclusivo nosso.Mas mesmo aqui houve tentativas de aproximação, de que a "Questão dos ritos sínicos" é a prova mais eloquente.

Percorrendo a documentação dos séculos XV, XVI e dos dois séculos seguintes, percebemos claramente que o Homem Europeu acreditava na superioridade da sua Civilização, da sua Cultura, da sua Sabedoria e da Sua Fé, relativamente a todos os outros. Mas não acontecia isso com todos os povos. Não nos consideravam os japoneses os *nanbam-ji*, os bárbaros do Sul? Não se negava o Imperador da China a receber os nossos embaixadores, porque eramos seres inferiores além de que todos os reis do Mundo lhe deviam obediência? Não nos despresavam as castas superiores da Índia, porque os grandes não se metem em barcos, para viajar?. Não nos cuspiam na cara um líquido pegajoso branco os nobres de certas tribus da África Central, para nos purificar, antes de lhe dirigirmos a palavra? Não se julgavam todos os muçulmanos no direito de nos escravizar, por não acreditarmos no Corão, e sermos infiés e, por isso, seres inferiores, apenas coisas sem direitos?

Não se estranhe pois que, onde as sociedades estavam em estádios evolutivos que não lhes permitiam opor-se, pela força ou pela diplomacia, os portugueses tentassem construir "Novas Lusitânias", como os fenícios, os gregos e os romanos fizeram as suas colónias, na banheira mediterrânea, à imagem e semelhança das cidades de partida. Levantar casas ou igrejas, fortalezas ou edifícios administrativos e equipamentos, ao nosso modo, "à nossa usança", para usar as palavras de Afonso de Albuquerque, era um verdadeiro imperativo ideológico. Assim o fizeram também espanhóis, franceses, britânicos, holandeses, nos séculos XVII, XVIII e XIX, e até brasileiros, já na segunda metade do século XX, ao criarem Brasília, no meio da Amazónia.

Tudo isto, para chegarmos ao ponto de concluir que as criações artísticas, nos territórios ocupados pela Corte de Portugal, durante o largo período a que podemos chamar da Expansão e da Colonização, tiveram, predominantemente, uma matriz europeia. Imitava-se o Reino, no que ele tinha de original, que era pouco, e no que era adoptado e adaptado da produção dos grandes centros difusores da Estética e das Técnicas Artísticas, sobretudo de Itália; e em todas as disciplinas, da Urbanização à Ourivesaria. Quando era possível, recorria-se à exportação de obras feitas em Portugal, que tanto podiam ser simplesmente os portais da igreja do Carmo do Rio de Janeiro, os azulejos de São Francisco de Olinda, o chão da igreja franciscana de São Francisco do Conde, ou uma igreja inteira, como a baiana Conceição da Praia.

Vimos atrás, que a Corte de Lisboa planeava cada acção, e coordenava, através dos seus técnicos, o que se preparava, no Brasil e nos outros territórios. Foi dada, obviamente, particular importância às obras de Fortificação e de Urbanização, de que temos abundante documentação que comprova o rigor com que tudo era feito. As posturas e os regimentos eram seguidos pontualmente, pelos agentes da Coroa. Mesmo no campo da Arte Religiosa, este dirigismo era uma constante e, mais e mais, vamos encontrando provas documentais disso, algumas surpreendentes. Ainda há apenas algumas semanas, deparámos com dois projectos para o Arcebispado da Bahía, para "Sertão de Baixo", das igrejas de Nossa Senhora do Socorro e Nossa Senhora do Rosário, que, pela dimensão, julgávamos locais, mas, efectivamente elaborados, em Lisboa, pelo engenheiro Rodrigo Franco. Mas, do Brasil

também eram enviados projectos, para construções noutros territórios, desde logo da África Ocidental, mas também para o Reino, como foi o caso do da capela de Santo Ovídio de Caldelas, estudado por Manuel Joaquim Moreira da Rocha.

Do Brasil, partiam engenheiros e arquitectos para outros lugares do Império, como aconteceu com o famosíssimo fortificador José António Caldas, que esteve na Ilha do Príncipe e na Costa Africana, nomeadamente, em São João Baptista de Ajudá, cujo projecto foi executado por outro brasileiro, José Torres; Florêncio Manuel de Bastos, engenheiro no Grão-Pará que, em 1774, foi trabalhar, para Angola; Francesco Tossi Colombina, activo antes na Madeira e na Índia, e que esteve no sul do Brasil, nomeadamente, em 1756; João Coutinho, já activo em 1649, com obra em Pernambuco e Mazagão, foi depois para Cabo Verde, em 1696.

É verdade que há muito que se comprovou documentalmente a presença maciça de artistas lusos em terras brasileiras. Nos últimos anos, muito especialmente, têm-se multiplicado os estudos que seguem os percursos desses homens, desde o ricão natal, e também as oficinas que criaram, nas mais diversas capitanias, muitas delas com características peculiares que as permitem individualizar, pois de algum modo libertaram-se da matriz inicial, portuense ou bracarense. A ligação ao Reino é óbvia, mesmo quando deparamos com arquitectos ou tracistas de altares, que nasceram na Itália; como António Landi, com um legado imenso em Belém do Pará, a catedral, São João Baptista, Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, todas do período pombalino; na França, em Le Havre, como o jesuíta que aportuguesou o nome para João de Almeida, que, por 1661, traçou o projecto da igreja de nossa Senhora da Luz, no Maranhão, por incumbência do nosso padre António Vieira; no Luxemburgo, o caso do padre Betenndorf, que desenhou a igreja jesuítica de São Luís do Maranhão, cuja primeira pedra foi lançada em 1690. Todos estavam ligados à Corte, pelo menos através do Padroado Português e das províncias de além-mar das diferentes ordens, também nele integradas.

A mobilidade dos artistas, que não só arquitectos e engenheiros, foi grande, a par da intervenção, através do envio de projectos, para todo o espaço ultramarino. A generalidade dos construtores, entalhadores e ourives que demandaram o Brasil fixaram-se definitivamente, mas uma percentagem não despicienda rumou a outras paragens, para o Sul, para o Rio da Prata, ou para Oeste, para os vice-reinos da América Espanhola, como Maria José Goulão tão claramente provou, em trabalho longo e recentíssimo. Alguns passaram à Costa Africana, com permanências mais ou menos longas, como vimos acima.

No entanto, para que as formas viagem não é necessário que os artistas se desloquem. O papel dos encomendantes é também relevante, quando não mesmo o fundamental, para o estabelecimento dos programas, da planta complexa de um edifício, sé catedral, mosteiro, convento, colégio ou simples igreja paroquial, casa da Câmara ou palácio, etc. Os nobres que serviam na Índia, por vezes como governadores ou mesmo vice-reis, passavam pelo Brasil, sendo a inversa igualmente válida. Muitos dos missionários, e sobretudo os que detinham cargos superiores nas congregações, como os visitadores, andavam de território em território. Esta mobilidade faziam com que as modas fossem levadas de um lado para o outro, quando não elementos iconográficos, como gravuras ou tratados, que depois eram usados a grande distância. Que curioso foi o encontro do italiano João Baptista Cairato, em Goa, com Alessandro Valignano, conseguindo o jesuíta planos de edifícios do engenheiro seu compatriota, levados da Europa, que depois lhe permitiram traçar a Casa Professa do Bom Jesus. E que outra maneira temos para explicar a mesma iconografia no

tecto de São Francisco da Penitência de Ouro Preto, e das sobre-portas do dormitório do Seminário de Rachol, se não a dispersão das mesmas séries de gravuras, neste caso abertas na oficina dos irmãos Klauber, em Augsburgo.

As ordens religiosas, fortemente centralizadas, procuravam impor modelos, sobretudo nas casas mais importantes. Nesta política os jesuítas foram modelares, como modelar, para o Brasil, é o estudo de Anna Maria Monteiro de Carvalho. Embora não houvesse um modelo único, havia partidos, seguidos com frequência, quer na Madeira, quer nos Açores, em Cabo Verde, em Angola, na Índia, em Malaca, em Macau e, naturalmente, no Brasil. Eugénio Ávila Lins deu-nos igualmente uma erudita lição sobre o que se passava, no mesmo campo, com os beneditinos.

Mas, já que aludimos aos contactos com o Oriente, cumpre dizer que eles também existiram, para além das formas arquitectónicas, religiosas e militares. Temos bem documentada, não só as enormes importações de imaginária de marfim, de charões, de porcelanas das dinastias Ming e Qing, mas também a deslocação de centenas e centenas de operários, sobretudo marceneiros e oleiros, originários de Macau e das províncias vizinhas, para trabalhar na decoração das grandes obras realizadas, no Rio de Janeiro, logo a partir de 1808, quando chegou D. Maria I e o Príncipe Regente.

Este comércio de obras de arte era facilitado pela própria situação do Brasil, escala frequente para o tráfico entre Goa e Macau e Lisboa, com paragens razoavelmente longas, que permitiam o contacto dos viajantes e, naturalmente, o comércio de algumas obras ou a sua encomenda específica, tendo, obviamente, que se esperar alguns anos pelo seu cumprimento.

* * *

Vai longa esta nossa dissertação. Devemos terminar, concluindo que temos hoje lançadas as bases, para um entendimento da Arte do Brasil e da Arte de Portugal, no seu verdadeiro contexto, o do Império Ultramarino Português. É certo que, em relação à Índia, logo no século XVI, se instituiu o vice-reino, e ao Brasil, tempo depois, mas Lisboa foi sempre, efectivamente, de onde partiam as directivas das grandes obras; arte oficial foi claramente de matriz reinol.

Longe, houve espaço para particularismos, idiossincrasias, correntes com alguma autonomia e até com incorporação de elementos de outras estéticas, locais, maioritariamente, mas também importadas de lugares terceiros da colonização, como são, no Brasil, por exemplo, os grandes cruzeiros das casas franciscanas, à maneira indiana; os "leões de Fó" dos terreiros de São Francisco de João Pessoa e do Recife, obras estudadas com tanto mérito por Paulo Ormindo de Azevedo; e a fachada "mexicana" da capela da Ordem Terceira de São Francisco da Bahia. Isto só se justifica pela mobilidade dos encomendantes, e eles são fundamentais, para o entendimento de todo o processo criativo. Julgamos que o seu papel ainda não foi devidamente considerado, no contexto da produção artística, quer no Reino, quer nos Domínios Ultramarinos. Mais do que aquilo que se tem dito e escrito, impunham-se de forma leonina aos artistas.

A cooperação entre historiadores da Arte dos dois países é fundamental, como estes encontros têm vindo a provar, para terminar, de vez, com preconceitos e fantasias, embora algumas ainda se vão lendo, infelizmente, na literatura publicada, de um e outro lado do Atlântico. Sabemos que a circulação dos livros é difícil, dentro de Portugal e, mais ainda, do Brasil, onde as barreiras entre Estados parecem intransponíveis.

Na verdade, sabemos ainda relativamente pouco do que se faz lá, e sabe-se, lá, também pouco daquilo que, aqui, vamos fazendo. Por outro lado, a própria questão demográfica é um obstáculo dificilmente ultrapassável, já que os universitários e outros especialistas portugueses têm dificuldade em dar resposta a tantas solicitações dos colegas brasileiros, cujo número é dezenas de vezes superior ao nosso. Interessa-nos fomentar as parcerias universitárias, trocando experiências, mas sobretudo criando esquemas que possibilitem a mobilidade sistemática de docentes e de alunos de pós-graduação. É certo que já começam a ser preparadas e até defendidas dissertações de doutoramento, em universidades portuguesas, com qualidade indiscutível, que existem sistemas de co-orientação, muito desejáveis, mas são situações pontuais que urge sistematizar e enquadrar no âmbito do relacionamento institucional entre os dois países.

* * *

Este VII Colóquio Luso-Brasileiro, que agora iniciamos, será sem qualquer dúvida, mais um passo para a formação de uma verdadeira comunidade científica lusófona de historiadores da Arte, e para uma maior abertura do leque das temáticas a versar, fugindo a temas recorrentemente já tratados até à exaustão, nem sempre com intuitos meramente científicos, temos, para isso, que ultrapassar constrangimentos, desde logo burocráticos e financeiros, com a criação de instrumentos de aproximação mais eficazes e mais baratos, nomeadamente, através da institucionalização de uma associação, e de um sítio na internet, que possa ser uma verdadeira mesa de café, em que nos encontremos, ao fim da tarde, simplemente para cavaquear, ou para tratar de assuntos mais sérios.

Saúdo todos os participantes, particularmente aqueles que nos acompanham desde o primeiro destes encontros, e agradeço penhoradamente à Universidade do Porto, aos colegas do Departamento de Ciências e Técnicas do Património o convite, para iniciar os trabalhos, honra que não recusei, pelo imenso prazer que isso me garantia, de ver tantos e tão bons amigos.

Algumas ideias de arte do pintor Domingos Schiopetta

*Agostinho ARAÚJO**

Introdução

De 1817 e do segundo lustro do decénio seguinte chegaram-nos notícias de mais três produções, uma delas em série, de Domingos Schiopetta (*ca.* 1788-1837?) [1]. O que nos é possível hoje examinar e, sobretudo, os textos de sua própria autoria referentes àqueles trabalhos, de certo modo configuram, neste amigo de Sequeira, um sentido estético pré-romântico.

O telão do Teatro de São Carlos

Em 1817 reabre o Teatro São Carlos, apresentando dois novos panos. Importa-nos, por ora, a breve descrição do telão contida num impresso da época que chamava a atenção do público para tão destacável momento da vida sociocultural:

"O Triunfo de Galatêa faz o assumpto do Pano de Talão. Esta Ninfa apparece em huma grande Concha elevada sobre as ondas, acompanhada de hum apparatoso cortejo de Nereidas, Tritões, e Deoses Marinhos; entre os quaes se divisa tambem o Amor sobre hum Delfim. No fundo do quadro se deixa ver Polyfemo no alto de huma montanha, tangendo a sua flauta, e rodeado do gado, que apascenta.

A paizagem deste Pano he inventada, e desenhada por Francisco Cochi; e as figuras por Domingos Eschiopete" [2].

Para lá de um directo e inequívoco informe sobre a distribuição de competências, de que tantas vezes o historiador de arte não possui prova documental mas apenas melhor ou pior fundamentação para atribuições, retenhamos neste passo o contributo firme para o aumento dos nossos dados sobre Cochi, até aqui assaz vagos [3]. E, em particular, a menção de uma das especialidades a que se dedicava Schiopetta.

Na verdade, iremos encontrá-lo mais adiante identificando-se como pintor "figurista" e "prospetico", no âmbito de uma preparação e prática na esfera do espectáculo teatral que, como vimos no nosso anterior estudo, Cirilo lhe reconhecia (embora a ela o confinasse...).

E um seu compatriota apoiado por múltiplos informadores, geógrafo rigoroso e incansável no tratamento dos dados, far-se-ia eco, no início da década de 20, do reconhecimento unânime da liderança de Schiopetta na ampla área da decoração: "Parmi les peintres décorateurs tous les Portugais s' accordent à mettre au premier rang Manoel da Costa

* Departamento de Ciências e Técnicas do Património / F.L.U.P.

[1] Sobre este artista vd. Agostinho Araújo – "Artes várias, duros tempos. Notas para o estudo de uma família ítalo-portuguesa (*ca.* 1788-1838)", *Revista da Faculdade de Letras – Ciências e Técnicas do Património*, I série, vol. 1. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2002, pp. 153-169.

[2] *Noticia*. Lisboa: Na Impressão Regia, 1817, s/p [3].

[3] *Roteiro da I Exposição Teatral Portuguesa*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 1937, p. 14.

(...) Nous ne parlons pas de Domenico Schiopetta, parce que, étant Italien, il ne peut figurer dans un ouvrage consacré uniquement aux Portugais"[4].

O Pano de Boca do "Teatro Thalia" (Quinta das Laranjeiras)

Tal como no palácio da Rua do Alecrim, também na sua casa de campo o jovem Quintela promovia então a música: "No teatro privado do senhor Barão de Quintela, às Laranjeiras, perto de Lisboa, cantou-se a ópera italiana *La Cenerentola* de Rossini; e, apesar de todo o elenco ser composto por amadores, as árias e os conjuntos foram tão bem executados que, segundo a opinião dos conhecedores, nem mesmo no Teatro de Ópera de S. Carlos se tinham ouvido melhor"[5].

Aparentemente, estaria ainda a ser utilizada, nesses finais de Novembro de 1822, uma construção precária, enquanto algo de maior, mais sólido (e precioso...) se ia erguendo: "O senhor Barão de Quintela está presentemente a construir no seu palácio de campo nas Laranjeiras um teatro em pedra nada pequeno, segundo o modelo do Teatro de S. Carlos"[6]. Dois mais tarde, estava a obra concluída: "O teatro privado do Barão de Quintela, nas Laranjeiras (perto de Lisboa), já está pronto. Irá ser iluminado a gás. Uma vez que a iluminação a gás é aqui uma novidade, o proprietário mandou vir de Londres o aparelho e algumas pessoas que se ocupam da sua instalação. Será difícil que o teatro seja inaugurado no decorrer deste ano: é muito elegante, solidamente construído e bastante grande para um teatro privado"[7].

Logo depois, em 1825, é editado um pequeno opúsculo que documenta preciosamente as relações de Schiopetta com o futuro Conde de Farrobo[8] e a intervenção muito relevante que teve no famoso teatro[9] deste expoente da mundanidade:

---

[4] Adrien Balbi – *Essai Statistique sur le Royaume de Portugal et d' Algarve, comparé aux autres États de l' Europe, et suivi d' un coup d' oeil sur l' état actuel des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts parmi les Portugais des deux hémisphères. Dédié a Sa Majesté Très Fidèle, par (...), ancien Professeur de Géographie, de Physique et de Mathématiques, Membre Correspondant de l' Athénée de Trevise, etc etc.* Vol. II. Paris: Chez Rey et Gravier, Libraires, 1822, p. 297.

[5] Crónica enviada de Lisboa para Leipzig, em 20 de Novembro de 1822, para o jornal *Allgemeine Musikalische Zeitung* – cf. Manuel Carlos de Brito e David Cranmer – *Crónicas da vida musical portuguesa na primeira metade do século XIX*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1990, p. 55.

[6] *Ibidem*.

[7] Crónica enviada de Lisboa, em Novembro de 1824 – cf. *Ibidem*, p. 62.

[8] Sobre Joaquim Pedro Quintela (1801-1869), 2.º Barão de Quintela e 1.º Conde de Farrobo – muito abastado proprietário, mormente na Estremadura (entre os imóveis, e além do célebre palácio na Rua do Alecrim, lembremos um outro seu teatro privativo, no Farrobo, próximo de Vila Franca de Xira) e financeiro poderosíssimo; empresário nas áreas da indústria, comércio, seguros, transportes, espectáculos; amigo e apoiante das iniciativas do maior compositor e pianista da época, João Domingos Bomtempo (1775-1842); melómano instruído e dotado (mais a executar, sobretudo trompa, que a compor), bem como dirigente de academias musicais; político liberal e escolhido pelo governo para dirigir a Inspecção-Geral de Teatros, o Conservatório Real, ou presidir à selecção de pintores e escultores a enviar à Exposição Internacional de 1855; mecenas de artistas como o pintor António Manuel da Fonseca (1796-1890) e o gravador Joaquim Pedro de Sousa (1818-1878); cavaleiro e caçador afamado; "dandy" insuperável, etc. – salientemos, de entre a vasta bibliografia que lhe é dedicada ou com ele se cruza, e pela perspectiva sociológica adoptada, José-Augusto França – *O Romantismo em Portugal. Estudo de factos socioculturais*. 2.ª edição. Lisboa: Livros Horizonte, 1993, pp. 143-150 e Mário Vieira de Carvalho – *Pensar é Morrer ou o Teatro de São Carlos na mudança dos sistemas sociocomunicativos desde fins do séc. XVIII aos nossos dias*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1993, pp. 68-70.

[9] O teatro privado do Barão de Quintela localizava-se na parte leste do que é actualmente o Jardim Zoológico, em Sete Rios. Nos primeiros anos de 40, sob a direcção de Fortunato Lodi, é remodelado e beneficiado com uma decoração ainda mais faustosa, fazendo-se a reabertura no fim de Fevereiro de 1843. Em 9 de Setembro de 1862 um incêndio destrói o teatro, restando apenas a fachada.

"Desejando, segundo minhas debeis forças, offerecer ao Illustrissimo Senhor Barão de Quintella hum tributo de minha amizade, e reconhecimento, e obtendo sua acceitação sem restricção, me dediquei a pintar o Panno de Bocca do seu Theatro particular; e escolhendo de minha fantazia assumpto para o meu desenho concebi aquelle que abaixo se descreve, não só por escapar aos Programas triviaes, por isso que diariamente usados; mas tambem render huma devida homenagem a hum Genio que emprega todos os seus disvelos, e cuidados em alentar as bellas artes já com efficassissimo exemplo, já prestando-lhes coragem, e fazendo-as reviver com o sopro animador, e mão beneficente" [10].

Como se esperaria do trato social educado, e em particular das gentes de Letras e Artes colocadas em posição de dependência, representa-se logo de início uma pseudo-humildade ("minhas debeis forças"). Mas de imediato tal convencionalismo se desnuda; e o que se patenteia, repetidamente, é já uma ambiguidade no relacionamento (melhor diríamos, na relação de forças...) entre os dois homens.

De facto, aparentemente, o artista deseja manifestar o seu "reconhecimento" ao "Illustrissimo Senhor", ao protector que às "bellas artes" presta "coragem" e as faz "reviver com o sopro animador, e mão beneficente".

Mas tem já extremo cuidado em vincar de que modo o faz. Com efeito, Schiopetta coloca-se num plano de amizade. E o seu "tributo" como que veicula uma homenagem a um par (o amador distinto que, na interpretação e composição musicais, Joaquim Pedro, de facto, era, colhe mesmo elogio primeiro que o seu estatuto de mecenas...): "hum Genio que emprega todos os seus disvelos, e cuidados em alentar as bellas artes (...) com efficassissimo exemplo (...)". Aliás, o homenageado nada tem a sugerir, nenhuma interferência lhe cabe no projecto: apenas aceitar a obra (de contínua e notória utência, não se esqueça), "sem restricção".

E Schiopetta vai até subir a parada: a pintura do pano de boca para o celebrado Teatro Tália afirmará – ainda antes dos méritos que engrandecem o seu futuro proprietário... – a valia do autor, determinado a cultuar à originalidade "para escapar aos Programas triviaes, por isso que diariamente usados" e, portanto, seguro de basear a concepção do desenho, de trabalhar o "assumpto", apenas "escolhendo" na sua "fantazia".

Depois da dedicatória, Schiopetta passa a expor o seu programa iconográfico: "No meio de trevas se divisa no primeiro pavimento hum Genio alado com hum brilhante facho na mão, do qual emana a luz que recebe todo o quadro. Esta figura representa a Fantasia do Artista, existindo a seu lado um pequeno Genio, o qual tem no Escudo as Armas do Illustrissimo Senhor Barão de Quintella, designando-o assim como fomentador da imaginação do Artista. Á esquerda se apresentão tres figuras que pelos seus attributos caracterizão a Poesia, Musica, e Pintura. Dous Genios na acção de se abraçarem representão a União, e Amizade, bazes indispensaveis em que se firma a duração de um entretenimento tão respeitavel, como interessante. Notão-se á direita a Mathematica e Astronomia; ornatando o quadro, como accessorios, differentes dos outros Genios que pelas suas applicações marcão as variadas Artes, e Sciencias.

Em distancia se avista Phebo no seu Carro, dirigindo-o a perder-se no horizonte, indicando assim a aproximação da noite em que os espectaculos d' esta natureza costumão realizar-se. No centro, ao clarão do facho se vê a legenda seguinte – *Res non verba* – annun-

[10] Sousa Viterbo – *Artes e Artistas em Portugal. Contribuições para a Historia das Artes e Industrias Portuguezas.* 2.ª ed. (correcta e augmentada). Lisboa: Livraria Ferin, 1920, pp. 30-31. Note-se que o grande pesquisador não produziu qualquer análise deste texto.

ciando ás Artes e Sciencias que he tempo de se animarem, entregando-se ás respectivas tarefas"[11].

O autor justifica a noite como o espaço ideal para a realização dos espectáculos (musicais e teatrais) tão frequentes na Quinta das Laranjeiras, apontando-os como duplo exemplo: pela inscrição num programa de progresso da nação, que do exercício das Artes Liberais e Belas se deve alargar à actualização ("he tempo de se animarem, entregando-se ás respectivas tarefas") das Ciências e das Artes Aplicadas e Ofícios; e pelo encontro sincero (o abraço entre a "União" e a "Amizade") entre indivíduos de bem diversa condição, disponibilidade sem a qual a prática artística da circunstância, tanto como lazer socialmente consagrado quanto como promoção de desenvolvimento pessoal, não terá o êxito que a todos motiva.

Notemos, porém, que se o "fomentador" de tudo isto não deixa de ser devida e heraldicamente identificado ("existindo a seu lado um pequeno Genio, o qual tem no Escudo as armas do Illustrissimo Senhor Barão de Quintella"), a ele se avantaja – em consonância com o que já acima focámos... – a "Fantasia do Artista". Na verdade, é ela (ou ainda, sublinhemos, a "imaginação do Artista") a "figura" que impera, "no meio das trevas (...), no primeiro pavimento (...) com hum brilhante facho na mão, do qual emana a luz que recebe todo o quadro".

Por fim, Schiopetta elucida-nos sobre o percurso do trabalho:

"Procurei desveladamente desempenhar o Programa referido, caracterizando de tal maneira as figuras que se reconheção ao primeiro golpe de vista as significações que representão; não só as do primeiro pavimento, mas todos os differentes Genios que servem de ornamentar o quadro, e que tem um nexo absoluto com o principal pensamento"[12].

E assim confirmamos duas das suas orientações, pelo menos para a tipologia temática em causa: estrita subordinação da *pintura ao pintado*; unidade entre as partes e o todo; e, posto que no cumprimento rigoroso de um prévio *texto* discursivo, opção clara, através das soluções de caracterização das figuras, pela leitura síncrona e imediata, como é timbre das artes visuais.

A obra de Schiopetta pode ter sido estreada próximo do entrar da Primavera desse ano de 1825. De facto, o libreto da que terá sido a primeira ópera levada à cena no novo teatro, da autoria de Saverio Mercadante, ostenta um rosto orgulhoso: *Il Castello dei Spiriti, ossia Violenza, e Costanza. Dramma Giocoso in due atti da reppresentarsi nel Teatro del Barone di Quintella, nel suo palazzo di campagna nas Larangeiras. Nel giorno 14 de Marzo anno di 1825*[13]. O próprio pintor *Domenico Schiopetta* foi um dos membros do *Coro di Pastori*[14].

Em 4 de Dezembro de 1826 o futuro Marechal de Castellane participou, junto com o Embaixador de França, numa grande e completa festa nas Laranjeiras, com a qual, confessando o seu deslumbramento, só as do Primeiro Império aguentariam comparação. No teatro assistiu à representação da comédia *L' Amant et le Mari* e da ópera *Gli Avventurieri*, de Cordella e Giordani, destacando (além da magnificência da montagem e dos bailados) as vozes, nos papéis principais, de D. Francisca Romana Martins, do proprietário, de Nicolau Klingelhoefer e do pintor Schiopetta; e, nos coros, Baronesa de Quintela,

[11] Idem – *Ibidem*.
[12] Idem – *Ibidem*.
[13] Lisbona: Nella Stamparia di Bulhões. Com Permissione della Meza do Desembargo do Paço.
[14] *Ibidem*, p. 5.

D. Clarisse Duprat e Conde de Ceia, entre outros[15]. A Schiopetta coube a personagem de *Hum Meirinho*[16].

Em 1835 Domingos Schiopetta já não integra o coro de mais uma das representações com que esforçadamente se entretinham numerosas figuras da grande burguesia liberal, estando também ausente da função cenográfica: "O Scenario é todo novo pintado por *Faeta*[17], *F. Lodi*[18], *e Rombois* [sic]"[19].

Até lá, porém, a sua faceta de cenógrafo ter-se-á manifestado nesse teatro particular do magnata Quintela, como já antes no Teatro do Salitre[20] e, principalmente, no São Carlos, recordemos[21].

As seis vistas de Sintra e Colares

Do que até agora pudemos reunir, a última produção de Domingos Schiopetta – e talvez a mais valiosa (ou mais perdurável..., já pela efemeridade da maioria das outras, já por

[15] João Pinto de Carvalho (Tinop) – *Lisboa de Outrora*. Publicação póstuma, coordenada, revista e anotada por Gustavo de Matos Sequeira e Luiz de Macedo. Vol. III. Lisboa: Grupo "Amigos de Lisboa", 1939, pp. 9-10.

[16] *Gli Avventurieri: drama cómico, de 2 actos, para se representar no Theatro do Barão de Quintella, no seu palacio de campo, nas Larangeiras, em o dia 4 de Dezembro de 1826*. Lisboa: Na Typografia de Bulhões, 1826, p. 5.

[17] Terá sido o texto da peça que utilizamos *infra* (vd. nota 19) a fonte, não citada, que permitiu ao Prof. Doutor João Pereira da Silva Dias, Director da Faculdade de Ciências da Universidade de Coimbra e Comissário do Governo junto dos Teatros Nacionais de São Carlos e de D. Maria II, a dicionarização deste nome – cf. a publicação da conferência que proferiu em Lisboa, no Instituto Italiano, em 21 de Maio de 1940: *Cenógrafos italianos em Portugal*. Lisboa: Instituto de Cultura Italiana em Portugal, 1941 (sep. de "Estudos Italianos em Portugal", n.º 4), p. 9.

[18] Sobre o arquitecto Fortunato Lodi (1812-?) – sobrinho de Francesco Antonio Lodi, empresário do Teatro da Rua dos Condes de 1790 a 1792 e o primeiro que teve o São Carlos; pelo casamento de sua prima Mariana Carlota com o 2.º Barão de Quintela, parente próximo deste, a partir de 26 de Maio de 1819; e conhecido autor do Teatro D. Maria II, inaugurado em 1846 – vd. Sousa Viterbo – *Dicionário Histórico e Documental dos Arquitectos, Engenheiros e Construtores Portugueses*. Reprodução em fac-símile do exemplar com data de 1922 da Biblioteca da INCM. Prefácio de Pedro Dias. Vol. III. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1988, pp. 351-353; e Gustavo de Matos Sequeira – *História do Teatro Nacional D. Maria II*, vol. I. Lisboa: s/n, 1955, pp. 49-124.

[19] *O Sonambulo. Melodrama semiserio para se representar no Theatro do Conde do Farrobo na sua Quinta das Lalangeiras* [sic], *Em beneficio das Viuvas e Orfãos das desgraçadas Victimas executadas nesta Cidade de Lisboa durante o governo da usurpação*. Traduzido por José Augusto Correia Leal. Lisboa: Na Typographia de Eugenio Augusto, Rua da Cruz de Páo a Santa Catharina N.º 12, 1835, p. 5.

Sobre o cenógrafo milanês Achille Rambois (*ca.* 1810-1882) que em 1834 foi contratado para a Ópera de Lisboa vd. Joana Cunha Leal – *Giuseppe Cinatti (1808-1879): percurso e obra*. Dissertação de Mestrado, policopiada. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1996.

[20] No Salitre trabalharam os maquinistas italianos Pedro Schiopetta e, sobretudo, longa e proficuamente, Teodoro Bianchi. Aí pintaram os portugueses Simão Caetano Nunes (1719-1783), aliás também autor do risco do edifício, e seus discípulos Gaspar José Raposo (1762-1803) e Manuel da Costa (1755-182?); Cirilo Volkmar Machado (1748-1823); e Félix José Fernandes (1773-1811), discípulo de Jerónimo Gomes Teixeira, que "regia os Theatros do Salitre, e da Boa hora em Belém" por 1806-1807. Havendo nós documentado a presença de Domingos Schiopetta como "Pintor, Arquitecto, e Maquinista" já no Verão de 1808 (cf. Agostinho Araújo – *Artes várias...*, p. 154), cremos que a sua actividade terá precedido a de Eugénio Joaquim Alves, também discípulo de Jerónimo Gomes Teixeira, que fez "de sua invenção bons scenarios no Theatro do Salitre", onde permanecia em 1826 – cf. Cyrillo Volkmar Machado – *Collecção de Memorias, relativas ás vidas dos Pintores, e Escultores, Architectos, e Gravadores Portuguezes, E dos Estrangeiros, que estiverão em Portugal, recolhidas, e ordenadas por (...), Pintor ao Serviço de S. Magestade o Senhor D. João VI* [1823], 2.ª ed. (anotada por J. M. Teixeira de Carvalho e Vergílio Correia). Coimbra: Imprensa da Universidade, 1922, pp. 161-163, 173-174, 179-182 e 247-248; e Gustavo de Matos Sequeira – *Depois do Terramoto. Subsídios para a História dos Bairros Ocidentais de Lisboa*, vol. II [1918]. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa, 1967 [reimp.], p. 376.

[21] Vd., além de Agostinho Araújo – *Artes várias...*, pp. 162-165, o libreto *Trajano em Dacia: drama serio, em 2 actos, para se representar no Real Theatro de S. Carlos, em o dia 13 de maio, feliz natalicio do Senhor D. João VI*. Lisboa: Typografia de Bulhões, 1821, p. 67.

caber a esta o estatuto de múltiplo de arte) – é o conjunto dos seis grandes desenhos litografados de temática sintrense. Pela data (1829/30) e interesse iconográfico há muito que anda ele referido [22].

Mas este trabalho tem um lugar de destaque na história da litografia em Portugal e logo por uma qualidade técnica que o coloca entre as melhores produções da Oficina Régia Litográfica na sua fase inicial, sob a direcção competente de João José Lecocq, formado em França [23].

Depois, seja-nos permitido recordar o nosso esboço de valorização crítica, quando apontámos "o olhar algo pré-romântico já do cenógrafo Domingos Schiopetta", justamente a propósito desta "meia dúzia de vastos panoramas da vila de Sintra e de Colares, numa riqueza gráfica de minúcias arquitecturais e de mutações atmosféricas da qualidade da luz, prenunciadoramente bem pontuadas por pitorescas figurações de costumes..." [24].

A publicidade ao lançamento destas litografias contém diversos pormenores de interesse para o conhecimento do mercado artístico no sector: "Preço por cada collecção 9$600 rs. metal, e sendo estampas avulsas 1$440 rs. metal por cada huma. Adverte-se, que as primeiras duas estampas se achão á venda na Real Officina Lithografica, e na loja de *Antonio Boch* na esquina da rua de S. *Francisco*. As pessoas que quizerem subscrever o poderão fazer nas mencionadas lojas, indicando o N.º e rua da sua morada, pagando 2$400 rs. metal, ao assignar, e recebendo as duas estampas" [25].

Mas, considerando a redacção feita e paga à linha pelo anunciante (o que era vulgar nestas promoções profissionais), impressiona sobremaneira a oportunidade da escolha do assunto, pólo primeiro que já era de uma verdadeira actividade turística [26]; a certeza da boa expectativa para a edição, quer interna quer externamente; e, em especial, a auto-valorização de Schiopetta como pintor de paisagem, que regista do natural e sabe bem sublinhar a desinência costumbrista: "Sendo *Cintra*, em *Portugal*, huma das mais bellas situações procuradas com avidez pelos viajantes estrangeiros, e sempre admiravel aos olhos dos proprios nacionaes, espertando a imaginação do Artista *Domingos Esquioppeta*, pintor paízista, figurista, e prospetico: a huns e a outros amadores do bello natural, offerece o mencionado Artista huma colecção de oito vistas de *Cintra*, em ponto grande, lit-

[22] Luiz Xavier da Costa – *A obra litográfica de Domingos António de Sequeira. Com um esboço histórico dos inícios da litografia em Portugal.* Lisboa: Associação dos Arqueólogos Portugueses, 1925 (sep. de "Arqueologia e História", vol. IV), p. 22; Henrique de Campos Ferreira Lima – "Colecções de Estampas. Apontamentos Bibliográficos", *Anais das Bibliotecas e Arquivos*, II Série, vol. VII. Lisboa: 1926, pp. 83-84; e [Instituto de Sintra] – *Exposição Biblio-Iconográfica de Sintra.* Catálogo. Lisboa (Palácio Foz): Secretariado Nacional da Informação, Maio de 1952, s/p (n.os 61-66).

[23] Ernesto Soares – *A Oficina Régia Litográfica. Pequenas achegas para o estudo da História da litografia em Portugal.* Lisboa: Associação dos Arqueólogos Portugueses, 1932 (sep. de "Arqueologia e História", vol. X), p. 7.

[24] Agostinho Araújo – *O palácio neogótico de Monserrate e a sua leitura ao longo do Pré-Romantismo (1791-1836).* Sintra: Instituto de Sintra, 1988 (sep. das Actas do "I Congresso Internacional: Sintra e o Romantismo Europeu", 23-27 de Setembro de 1985), p. 187.

[25] *Gazeta de Lisboa*, n.º 186. Lisboa: Na Impressão Regia, 8 de Agosto de 1829, p. 770. Há notícia de nesta mesma loja da zona do Chiado se venderem, onze anos antes, papés pintados de França – cf. *Gazeta de Lisboa*. Lisboa: 26 de Fevereiro de 1818.

[26] Agostinho Araújo – *O palácio neogótico de Monserrate...*, ob. cit; e Idem – "A obra do pavilhão da Quinta de S. Pedro (Sintra)"; "O salão nobre do Palácio de Seteais (Sintra)"; "O destino eleito das vilegiaturas: a região sintrense"; "Imagens de Sintra", *Experiência da Natureza e Sensibilidade Pré-Romântica em Portugal. Temas de Pintura e seu Consumo (1780-1825)*, Porto, ed. do Autor, policopiada, para apresentação a provas de Doutoramento em História da Arte na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, subsidiada pelo Instituto Nacional de Investigação Científica, 1991 (dissertação elaborada sob a orientação do Prof. Doutor Carlos Alberto Ferreira de Almeida), vol. I, pp. 18-22, 25-30, 96-107, 141-172 e 265-287; e vol. II, pp. 81-85.

hografadas pelos dezenhos que exactamente copiou das differentes posições mais pictorescas, conservando até usos e variedades proprios daquelle aprazivel paiz" [27].

O público-alvo desta edição não faltaria a Schiopetta, entre a nobreza e a burguesia liberais com quem há muito convivia e o apreciava como artista plástico e músico.

Recordemos, além do Farrobo, e por exemplo, o poeta e dramaturgo D. Gastão Fausto da Câmara Coutinho (1772-1852), que tomou parte no Vintismo e foi sócio fundador do Conservatório Nacional: "No Inverno passado uma sociedade aristocrática produziu no teatro privado de D. Gastão a ópera *Il fanatico per la musica*, de S. Mayr, bastante melhor do que se poderia esperar. Tomaram parte só alguns amadores, da burguesia, e nenhum músico profissional" [28]. Como já dissemos, foi ele o autor dos versos que se liam no Arco Triunfal erguido pelos moradores do Rossio em 1 de Outubro de 1820, obra devida ao "insigne Pintor, e Architecto Domingos Esquiopetta" [29].

Entre outros nomes também documentados como promotores de concertos domésticos reunindo os amantes da música (profissionais e amdores, aristocratas e burgueses), no período de 1816 a 1824, estava igualmente Paulo Zancla, que já mencionámos como gravador e editor de música [30], e que não podia ignorar o compatriota tenor, compositor, arranjador, violista e até letrista que Schiopetta foi, com voga inquestionável entre 1820 e 1837 [31].

Sem dúvida o artista soube explorar a nomeada dos temas escolhidos, como, por exemplo, a Quinta hoje denominada de Mazziotti, a sudoeste de Colares, onde o "England's Wealthiest Son" fora recebido, em 9 de Julho de 1787, como o naufragado Ulisses nos jardins de Antínoo: "A servant of the late King's who has a very large property in these environs invited us with many bows and cringes into his garden. I thought myself entering the orchards of Alcinous. The boughs literally bent under loads of fruits, the slightest shake strewed the ground with plums, oranges and apricots.

This villa boasts a grand artificial cascade with tritons and dolphins vomiting torrents of water, but I paid it not half the attention its proprietor expected, and retiring under the shade of the fruit trees feasted on the golden apples and purple plums that were rolling in such profusion about me.The Marquis, aware of my predilection for flowers, filled his carriage with carnation and jasmine; I never saw plants more remarkable for size and vigour than those which have the luck of being sown in this fortunate soil. The exposition likewise is singularly happy, screened by sloping hills and defended from the sea airs by four or five miles of thickets and orchards. I was unwilling to quit this woody, sheltered spot and the Marquis flatters himself I shall be tempted to purchase it" [32].

Pretendeu Schiopetta, inegavelmente, distinguir e honrar o proprietário, também músico amador e filho de um notável mecenas: "José Dias Pereira Chaves (...) faleceu aqui

[27] *Gazeta de Lisboa*, n.º 186 (*cit.*), p. 770.

[28] Crónica enviada de Lisboa, em Julho de 1821 – cf. Manuel Carlos de Brito e David Cranmer – *Ob. Cit.*, pp. 50 e 84.

[29] Agostinho Araújo – *Artes várias...* (art. cit.), pp. 158-161.

[30] Agostinho Araújo – "Alguns gravadores activos na edição de música (1765-1830)", *Os Reinos Ibéricos na Idade Média. Livro de Homenagem ao Professor Doutor Humberto Carlos Baquero Moreno* (Coordenação de Luís Adão da Fonseca, Luís Carlos Amaral e Maria Fernanda Ferreira Santos), vol. III. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto / Livraria Civilização Editora, 2003, p. 1343.

[31] Manuel Morais (Selecção, revisão e notas) – *Modinhas, Lunduns e Cançonetas. Com acompanhamento de Viola e Guitarra Inglesa (Séculos XVIII-XIX)*. Prefácio de Rui Vieira Nery. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2000, pp. 27 e 151-172.

[32] William Beckford – *The Journal of (...) in Portugal and Spain 1787-1788*. Edited with an Introduction and Notes by Boyd Alexander. London: Rupert Hart-Davis, 1954, p. 129.

a 18 de Fevereiro de 1824 com a idade de 74 anos. Era um homem muito culto, sobretudo por ter feito grandes viagens, que mantinha relações com os melhores artistas do seu tempo, e cujas qualidades eram muito estimadas pelo Papa Ganganelli, o falecido Rei D. Pedro e a mãe do actual Rei, D. Maria. Sobretudo, os jovens artistas principiantes perderam com ele um grande apoio. Pode-se dizer que os melhores dos nossos virtuosos lhe devem em grande parte o seu progresso na arte, porque desde sempre que ele os reunia em sua casa, onde se fazia música quase todos os dias e onde muitos achavam um meio de se instruir. Ele fazia com que se ensaiassem as melhores obras recentes, e tanto isto como a possibilidade de tocarem em conjunto com os melhores artistas (que ele também convidava muitas vezes) era muito vantajoso para os jovens; ao mesmo tempo apoiava muitos músicos sem fortuna, pondo-lhes bons instrumentos gratuitamente à disposição"[33].

Conclusão

Já havíamos dado conta da sempre bem acolhida polivalência de Domingos Schiopetta, a quem coube provar os seus talentos de arquitecto efemerista, cenógrafo, retratista e músico numa das menos propícias fases da história da sociedade portuguesa[34].

Julgamos agora ter podido evidenciar não apenas novas competências técnicas, como decorador, paisagista e litógrafo, mas igualmente uma importante sintonia com valores sociais e culturais da geração vintista, desde a crença no progresso irmanando as Artes e Ciências até ao compromisso entre bem distintas camadas sociais por via da convicção ideológica, sem prejuízo de invulgar destaque para a autonomia e papel criador do artista, certo do poder da sua "imaginação" em rumos de *educar deleitando*.

A amizade com o Quintela financiador dos pedristas e estrela máxima da vida social romântica, bem como com Sequeira[35], o mais individualista e genial dos artistas do tempo (que o retratou com aquela cumplicidade que tanto marca a sua extraordinária galeria de figuras) surge-nos então com rara coerência[36].

---

[33] Crónica enviada de Lisboa, em Novembro de 1824 – cf. Manuel Carlos de Brito e David Cranmer – *Ob. cit.*, p. 63.

[34] Agostinho Araújo – "Artes várias…", *art cit.*

[35] O desenho do M.N.A.A., que representa o artista romano em busto, como adulto ainda jovem, denomina-o *Schiofette*. Foi oferecido ao Museu em 1898 por José Luís Monteiro – cf. Diogo de Macedo – *Domingos Sequeira*. Lisboa: Realizações Artis, 1956, est. LXI; e Maria Alice Mourisca Beaumont – *Domingos António de Sequeira. Desenhos*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 1972-75, pp. 114 e 265 (n.º 685). Entre muitas outras oportunidades de contacto (sobretudo a partir dos acontecimentos de 1820; mas, já antes, dada a origem familiar de Schiopetta no meio cenográfico do Salitre, a aprendizagem com Mazzoneschi, a divulgação de obra sua por gravura desde 1808 e também então a sua presença em trabalho público efémero relevante, ao lado de nomes tão salientes como Cirilo, Joaquim da Costa ou Henrique José da Silva, como revelámos; a intervenção no São Carlos pelo menos desde 1817 – cf. *supra* – ou a pertença à comunidade italiana do Loreto, vizinha dos Quintelas, etc.), recorde-se que o adolescente Morgado de Farrobo foi padrinho de baptismo dos dois filhos de Sequeira, Mariana Benedita Vitória e Domingos, em 1812 e 1814, e por ele magnificamente fixado em desenho e pintura, como é muito conhecido; e que no Verão de 1818 já se divulgava para o estrangeiro uma paixão que foi o principal (mas não único…) meio de aproximação entre o versátil artista italiano e o pródigo mecenas, salientando: "(…) os concertos de amadores em casa do jovem Barão de Quintela (…) O senhor Quintela (que é tido como o mais rico herdeiro de Portugal) poder-se-á tornar num poderoso apoio da música (…)" – cf. Luiz Xavier da Costa – *A morte de Camões. Quadro do pintor Domingos António de Sequeira*. Lisboa: s/n, 1922, pp. 162-163; e crónica enviada de Lisboa, em 19 de Agosto de 1818, *apud* Manuel Carlos de Brito e David Cranmer – *Ob. cit.*, p. 49.

[36] Tábua das ilustrações: Figs. 1 – Litografia, preto / branco e amarelo (reprod. de AA.VV. – *Liszt em Lisboa*.Catálogo. Lisboa: Museu da Música, 1995, p. 63); 2 – Desenho, carvão, lápis e aguarela (reprod. de AA. VV. – *Sequeira 1768-1837. Um português na mudança dos tempos*. Catálogo. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 1996, p. 143); 3 – Litografia, preto / branco (reprod. de Anne de Stoop – *Quintas e Palácios nos arredores de Lisboa*. Porto: Livraria Civilização Editora, 1986, p. 236); 4 – Desenho, carvão e giz sobre papel castanho (reprod. de Diogo de Macedo – *Ob. e loc. cits*).

Fig. 1. Charles Legrand,
Teatro das Laranjeiras

Fig. 2. Domingos António de Sequeira,
Conde de Farrobo

Fig. 3. Domingos Schiopetta,
Quinta de José Dias

Fig. 4. Domingos António de Sequeira,
Domingos Schiopetta

Da Oficina à Academia
A transição do ensino artístico no Brasil

Anna Maria Fausto Monteiro de CARVALHO

Introdução

Vincula-se a oficialização do ensino artístico no Brasil, e sua conseqüente valorização como profissão autônoma e destacada na sociedade, à fundação, em 12 de agosto de 1816, da Real Escola de Ciências, Artes e Ofícios [1], no Rio de Janeiro, sede da monarquia portuguesa desde 1808. Dirigida por Joaquim Lebreton [2], chefe da Missão Artística Francesa recém chegada à cidade por iniciativa do conde da Barca junto ao rei D. João VI (1816-1826), a Real Escola tinha como objetivo desenvolver a aprendizagem artística [3], com o apoio de um instituto governamental teórico-prático e técnico-profissional. Passados quatro anos, e ainda sem funcionar, novos decretos mudaram seu nome para Real Academia de Desenho, Pintura, Escultura e Arquitetura Civil e, em seguida, para Academia Real de Belas Artes. No entanto, seu começo efetivo dar-se-ia em 1826, sob a direção do pintor português Henrique José da Silva, com diversos artistas integrantes da Missão nomeados professores.

Como contribuição decisiva para esta mudança do estatuto da arte no Brasil, credita-se também à Missão a difusão dos preceitos do Neoclassicismo, expressão artística da face burguesa e conservadora do pensamento iluminista do século XVIII, em oposição ao Rococó, sua face liberal e cortesã. Na verdade, estas duas estéticas visavam a autonomia da arte de seus conteúdos *a priori* – religiosos, metafísicos, existenciais, etc., próprios da cultura do Barroco, que as antecede. O Rococó, restringindo a Arte ao problema do próprio fazer, isto é, da concepção e da técnica, que deveria ser simultaneamente inventiva, diversificada, ágil e caprichosa [4]. E o Neoclassicismo, evocando como modelo exemplar para a Arte as formas clássicas – a realização do Belo, visto como um valor absoluto e universal. [5]

As novas estéticas em Portugal e no Brasil

A autonomia da arte vista, assim, por este ângulo, permite-nos então dizer que indícios desse processo já se anunciavam no Brasil desde meados do século XVIII, ainda em pleno período colonial. E tais indícios eram simultâneos ao desenvolvimento do

---

[1] O decreto funda a escola e fixa as pensões anuais devidas aos respectivos professores e funcionários.

[2] Ex-secretário da Academia de Belas Artes do Instituto de França, Le Breton, *bonapartista*, caíra em desgraça com a Restauração, representada por Luís XVIII. Com ele vieram importantes artistas, como Auguste-Henri-Victor Grandjean de Montigny (arquiteto), Nicolas-Antoine Taunay (pintor de paisagem), Jean-Baptiste De Bret (pintor de história), Auguste-Marie Taunay (escultor) e Charles-Simon Pradier (gravador). Outros a ela se incorporaram como professores: Segismond Neukomm (músico, compositor e organista) e Marc e Zepherin Ferrez (escultores).

[3] Arquitetura, Pintura, Escultura, Gravura, Música e Ofícios Mecânicos.

[4] Jean STAROBINSKY. *A Invenção da Liberdade – 1700-1789*. São Paulo, Editora da Universidade Estadual de São Paulo, 1994, p. 18-20.

[5] Giulio Carlo ARGAN. *El Arte Moderno – 1770-1970*. Valencia, Fernando Torres – Editor, 1983, p. 6.

Iluminismo em Portugal, aonde as novas idéias chegaram pretendendo substituir o pensamento escolástico-cartesiano, que até então dominava os principais campos de saber, praticamente nas mãos dos jesuítas há duzentos anos.

Na arte, estas mudanças ocorreram mais em nível teórico do que prático. Com efeito, os valores artísticos no mundo português não se haviam desligado totalmente de sua participação nas manifestações religiosas e monárquicas, resultando num paradoxo a transmissão daquele conceito de modernidade, quer na vertente Rococó, quer na Neoclássica. O Barroco, que aí imperara por mais de cem anos – da Restauração ao período joanino (1640-1750) – subsistia ainda, em certos aspectos, como pano-de-fundo na cultura daquela sociedade. O Palácio Real de Queluz, por exemplo, iniciado em cerca de 1750 como residência de veraneio do futuro rei-consorte D. Pedro III[6], fora construído dentro da estética do Barroco-Rococó, tornando-se, na Metrópole, a expressão mais significativa do gosto cortesão português da época. A reforma pombalina de Lisboa, iniciada após o terremoto de 1755, seguira um modelo urbano e arquitetônico próximo da racionalidade neoclássica, mas suas normas de regularidade haviam sido transgredidas ao se permitir uma decoração fantasiosa e requintada nas portadas das igrejas e palácios reconstruídos.[7] Nos dois casos, artistas estrangeiros foram chamados para colaborar com os portugueses, como o arquiteto húngaro Carlos Mardel, que trabalharia com o engenheiro-mor do reino Manuel da Maia, com o arquiteto Eugênio dos Santos e com o escultor Machado de Castro nos projetos da nova cidade; e o arquiteto, decorador e ourives francês Jean-Baptiste Robillion que, com sua equipe de artífices, complementaria a obra arquitetônica de Mateus Vicente de Oliveira em Queluz, e ainda se encarregaria do traçado dos jardins e da decoração dos principais salões.[8]

A realidade é que, mesmo nesse momento renovador, o ensino artístico em Portugal não conhece a regularidade institucional, e nem mesmo física, de uma Academia, contrariamente ao que ocorria nos grandes centros difusores da arte na Europa desde o Renascimento. Do passado, persistia a aprendizagem da arquitetura e das artes figurativas vinculada à Oficina Régia[9] e às importantes oficinas de Coimbra, Évora, Viseu e Porto. O intercâmbio artístico, que existia sob patronato real desde os tempos manuelinos, através do envio de bolsistas ao estrangeiro e da importação de professores, artistas e de obras de arte, sobretudo da Flandres e da Itália, intensifica-se no período de D. João V (1707-1750), com a construção do Palácio-Convento de Mafra e a manutenção aí da Casa do Risco – o mais importante celeiro de transmissão do Barroco romano em Portugal[10]; e também com a criação da chamada Academia Portuguesa[11], em Roma, na verdade, um pensionato real para o aprimoramento dos alunos mais talentosos da Metrópole, que funcionava no palácio cardinalício de Cimarra, e sob direção romana.[12] Em 1760, interrompe-se o intercâmbio com a Academia, devido às relações nada amistosas de Pombal com a Santa Sé. Na sua gestão, o Marquês cria o Colégio dos Nobres (1761-1766), no antigo noviciado dos jesuítas, em Lisboa, para o ensino dos princípios de arquitetura militar e civil; na Fábrica das Sedas, as

---

[6] Pelo casamento com sua sobrinha, D. Maria, herdeira do trono português (1777-1815).

[7] José-Augusto França. ***Lisboa pombalina e o Iluminismo***. Lisboa, Livros Horizonte, 1965, p. 116.

[8] José-Augusto França. ***Lisboa pombalina e o Iluminismo***, (1965), p. 187.

[9] Estabelecida em Lisboa nos tempos de D. Manuel, sob a direção do pintor Jorge Afonso.

[10] Iniciado pelo arquiteto-mor de D. João V, o germano italianizado Ludovice.

[11] Estabelecida pelo embaixador português em Roma, D. Alexandre de Souza. José da Cunha Taborda, ***Regras da Arte da Pintura***. Lisboa, Imprensa Régia, 1815, p.231-232.

[12] José-Augusto França dá como perdidos os arquivos dessa Academia. ***Lisboa pombalina e o Iluminismo***, (1965), p. 183, nota 54

aulas de Desenho Aplicado. Em 1780, o Intendente-Geral de Polícia e Chanceler-Mor do Reino, Diogo Inácio de Pina Manique, institui os Cursos de Arte da Real Casa Pia, no Castelo de São Jorge, sob a proteção de D. Maria I. A Academia do Nu, também fundada naquela ocasião, com aula de modelo vivo, foi muito mal recebida pelo povo, tantos eram os preconceitos. Em 1785, ainda por iniciativa de Pina Manique junto à Rainha, recomeçam os estudos na Academia Portuguesa, em Roma. Naquele mesmo ano, ela funda três Aulas Régias – a de Desenho e Arquitetura, que, no entanto, só passa a funcionar em 1800, numa parte do Convento dos Caetanos; a de Escultura, instalada numa dependência do Tesouro Velho de Lisboa; e a de Gravura, na Imprensa Real. [13] Pela aproximação dos franceses na invasão dos Estados Pontifícios, a Academia Portuguesa em Roma é fechada em 1798. Com a vinda da Corte para o Brasil, a Real Casa Pia e a Academia do Nu deixam de existir e os demais estabelecimentos de ensino artístico passam a levar uma vida precária. Uma situação que permanece até a reinstalação da sede da monarquia em Portugal, em 1821.

No Brasil, é evidente que essas novas tendências contribuem para a laicização da arte colonial, cujos indícios já eram sentidos desde meados do século XVIII. E, sem dúvida, é no Rio de Janeiro que se pode melhor reconhecer estes sopros do Iluminismo português, que iniciam a virada do processo didático anterior. A posição estratégica do porto da cidade, escoadouro natural dos minérios das Gerais desde os finais do século anterior, torna-a capital do Vice-Reino, em 1763, e propicia a ascensão de uma significativa burguesia de comerciantes, a competir com a nobreza e com o clero na encomenda de obras de arte e de arquitetura.

No ensino de Arquitetura, diminui o encargo dos mestres-arquitetos conventuais e aumenta o dos engenheiros-militares portugueses e estrangeiros que, além de dedicarem atenção aos problemas defensivos da cidade, passam a se ocupar de obras civis relevantes. Intensifica-se também a contribuição dos mestres-arquitetos leigos, contratados por empreitada. Até a chegada da corte em 1808, algumas residências apalacetadas e monumentos públicos de grande impacto haviam sido construídos, e esses investimentos revelam uma nova maneira de apreender a vida urbana.

Nas Artes Figurativas (Escultura e Pintura), o ensino seguia transmitido por artistas-artesãos provenientes das corporações de ofício – religiosas ou laicas – mas cujos Regimentos de organização profissional não eram aqui tão claros como em Portugal. [14] Sabe-se porém que a maioria desses artistas já havia tido algum tipo de especialização em Portugal, uns poucos também na Itália. Eles modificam, em parte, o método empírico de aprendizagem através da cópia de estampas, gravuras ou gesso, em prol de técnicas mais modernas de representação. Por exemplo, na pintura, o conhecimento, através de edições portuguesas, dos ***Tratados de Perspectiva***, de Andréa Pozzo [15] (1732, 1768) e da ***Iconologia***, de Cesar Ripa (1764,1767). Na escultura pública, o acesso à fundição em metal, através do seu exercício controlado no Arsenal de Guerra [16]. A maestria e uma certa inventividade que esses artistas revelavam no domínio do seu fazer – muitas vezes mesclando atributos da cultura lusa e brasileira aos elementos iconográficos importados – já

[13] Adolpho Morales de los Rios Filho. ***O Ensino Artístico. Subsídio para a sua História. 1816-1889***. p. 57

[14] ***Livro dos Regimentos dos Officiaes Mecânicos da mui nobre e sempre leal Cidade de Lixboa (1572)***, publicado e prefaciado pelo Dr. Virgílio Correia, Coimbra, 1926, p. IX. Hannah Levy, "A Pintura Colonial no Rio de Janeiro", ***Revista do SPHAN***, 6. Rio de Janeiro, MES, 1942, p.14-20.

[15] ***Perspectiva Pictorum et Architectorum***. Roma 1693-1700.

[16] Conhecido como Casa do Trem.

os distinguia com alguma singularidade naquela sociedade, ainda que só uns poucos assinassem suas obras. Mas de modo algum esse reconhecimento se equivalia ao do arquiteto, notadamente àquele vinculado a uma corporação militar.

O paralelo desenvolvimento aqui do retrato, da pintura de paisagem, de cenas urbanas, de costumes, modelo vivo, natureza morta e alegoria (pura e histórica), mostra também uma parte importante desse processo de laicização da arte colonial, ocorrido em Setecentos, no qual, de qualquer modo, a encomenda oficial teria sempre o maior peso.

Os artistas da transição

Não cabe nesta comunicação a análise da arquitetura desse momento renovador. Centramos nossa atenção nos artistas do período que contribuíram com um novo olhar para as Artes Figurativas do Rio de Janeiro:

VALENTIM DA FONSECA E SILVA, conhecido como MESTRE VALENTIM (1745-1813), um misto de urbanista, arquiteto e escultor, inaugura na urbe carioca a escultura pública de caráter não religioso. Mulato, ele era dono da mais importante oficina da cidade, a quem *"recorriam todos os artistas do Rio de Janeiro, mormente os ourives e lavrantes para obterem desenhos e moldes (...) de tudo que demandasse luxo e gosto"* [17]. Autor do traçado racionalizante do primeiro Passeio Público da cidade, de seus pavilhões e fontes ornamentais, e ainda, dos principais chafarizes que a cidade teve na época – encomendados entre 1779 e 1795 – o artista mostra, nas esculturas que concebeu e executou em metal fundido para esses logradouros, o conhecimento de um novo gosto e de uma nova técnica: pirâmides e obeliscos, figuras mitológicas [18], animais da fauna brasileira, são claras referências ao antigo, à mitologia, à história e à catalogação da natureza, que permeiam estética iluminista.

Fig. 1. Mestre Valentim – "Ninfa Eco" (1785)
1ª estátua fundida no Brasil
Chafariz das Marrecas

A arte de Valentim expressa inventividade, ao conciliar formas do Rococó a um sentido nativista seu, ainda que exótico ao olhar do estrangeiro. Suas esculturas estão modeladas segundo as leis do naturalismo ótico e da multiplicidade de ritmos. Há ainda uma evidente preocupação em marcá-las com a leveza, a fluidez e a dinâmica do Rococó, representadas em virtuosismos de detalhamento formal e requintes de cambiantes de superfície. Por exemplo, na **"Ninfa Eco" (fig.1)**, a primeira estátua fundida no Brasil, a movimentação das massas

[17] No dizer de um seu discípulo Simão José de Nazaré ao primeiro biógrafo de Valentim, Manuel de Araújo PORTO-ALEGRE. "Iconografia Brasileira". ***Revista do IHGB***, Tomo XIX, 1856, p. 370.

[18] Fazia par com a do "Caçador Narciso", na ornamentação do Chafariz das Marrecas. Sabe-se que Valentim modelou ainda as estátuas de "Apolo" e de "Mercúrio" para encimar os dois Pavilhões do Passeio Público e que, infelizmente, estão desaparecidas.

distribui-se de modo a provocar um jogo de tensões no todo da composição, como na volumetria exuberante, na postura não clássica, nas inflexões do corpo e nos panejamentos em diagonal. O rosto tem uma expressão suave, mas sensual, e as feições são ligeiramente amulatadas. O corpo, mal encoberto por vestes em rendilhados e transparências, revela, sob a forma roliça, o gesto delicado.

Fig. 2. Leandro Joaquim – "Pesca da Baleia" (1795)
Óleo sobre tela, 112 x 131 cm.
Museu Histórico Nacional

Sabemos que Valentim iniciou seu aprendizado artístico em Portugal, levado por seu pai (um português contratador de diamantes amasiado a uma escrava africana) e de onde voltou, aos vinte e poucos anos, após a morte deste. É de se presumir que tenha tido contato com a reforma racionalizante de Lisboa, com o luxo cortesão de Queluz e toda a situação paradoxal vivida na Metrópole no campo artístico. [19]

LEANDRO JOAQUIM (1737-1797), artista mulato, contemporâneo de Valentim, inaugura na arte carioca a pintura de paisagem não mais como acessória ao tema, mas como um elemento isolado e constituinte principal da representação.

Os seus "painéis elípticos", executados em cerca de 1795 como um complemento ornamental dos dois pavilhões do terraço do Passeio Público, que descortinava a Baía de Guanabara e seu entorno, mostram cenas da natureza, do cotidiano, do urbano e das festas da cidade (fig.2) [20]. O artista quer documentar a cidade em suas particularidades culturais e individuais, o que demonstra o caráter não só profano, mas oficial, de sua pintura. A construção pictórica é simultaneamente planar e ciclorâmica, rebate as perspectivas, organizando a cena em faixas horizontais para o alto e para os lados, num giro pela orla litorânea da cidade e da baía, que admite um jogo de reciprocidades para além dos seus limites urbanos, em zonas consideradas de romaria – as cercanias da igreja de Nossa Senhora da Glória na direção sul e a do Lazareto, no sentido norte. O artista demonstra uma concepção e técnica afeitas à dinâmica e virtuosismos do Rococó: nas faixas que compõem estas suas telas prevalecem o sentido de equivalência sobre a hierarquia espacial, de movimento breve e fugaz sobre a idéia de permanência e durabilidade.

O escravo alforriado MANUEL DA CUNHA (1737-1809) inova com o retrato oficial. Como se sabe, o retrato – individual ou coletivo – é um gênero pictórico que se firma na cultura humanista do Renascimento e exerce um papel fundamental na criação de uma boa reputação ou na consolidação de *status*. Neste desejo de autoperpetuação, os maiores encomendantes são as classes da nobreza, do clero e da alta burguesia, que se querem ver representados segundo os códigos morais, culturais, profissionais e estéticos da época. [21]

Se em Portugal o retrato já aparece significativamente em meados do século XIV, no Brasil esse gênero fora proibido em lugares públicos até meados de Setecentos (Lei de 10

[19] Anna Maria F. Monteiro de CARVALHO. *Mestre Valentim*. São Paulo, Cosac– Naify, 1999.

[20] "Pesca de Arrastão na Glória", "Pesca da Baleia", "Lagoa do Boqueirãoda Ajuda", "Esquadra Inglesa", "Parada Militar" e "Procissão Marítima". Museu Histórico Nacional. Estão desaparecidos os relativos à produção agrícola.

[21] Norbert SCHNEIDER. *L'Art du Potrait – Les plus grandes oeuvres européenes, 1420-1670*. Colônia, Editora Tachen, 1994, p.20.

Fig. 3. Manuel da Cunha – "Retrato do Conde de Bobadela" (c. 1760)
Óleo sobre tela
Convento de Santa Teresa

de janeiro de 1689). Só era possível a concepção de retrato *post mortem*, como o do beneditino **"Frei da Madre de Deus Seixas da Fonseca Borges"**, executado por José de Oliveira Rosa (? -1769), importante mestre de pintura sacra, que assinava suas obras, e do qual se presume que esteve em Portugal na época de Vieira Lusitano, onde teria aprendido as técnicas da perspectiva e do claro-escuro [22].

Manuel da Cunha pertencia à influente família do cônego Januário da Cunha Barbosa. A expensas de seu dono, que já lhe reconhecia o talento para as artes, foi aprendiz de pintura do mestre João de Souza, discípulo de Oliveira Rosa. Depois, foi mandado a Lisboa para aperfeiçoar-se, mas não se sabe onde. Na volta, ele produziu intensamente visando alcançar, com o ganho obtido, a alforria, que afinal conseguiu graças também à ajuda econômica de uma abastada família de mestiços. É autor de extensa obra pictórica religiosa, mas se destaca também na civil, notadamente nos retratos particulares e oficiais. O **"Retrato do Conde de Bobadela"** [23] (fig.3), governador do Rio de Janeiro entre 1733-1763, foi-lhe encomendado pelo Senado da Câmara e inaugurado em 13 de agosto de 1760, com permissão do Rei D. José, para que aí *"perpetuamente se conservasse para estímulo e exemplo de futuros governadores"* [24]. Como na tradição da retratística européia mais freqüente, a figura é representada em primeiro plano, em ?, e em meio corpo. O rosto sério e o porte altivo dizem respeito ao estado e à autoridade do retratado; os trajes, ao seu cargo: porta armadura completa, manto vermelho-vinho forrado de arminho de vice-rei, a Ordem da Cruz de Malta e a faixa vermelha de chefe militar. Traz à mão direita o bastão de comando forrado de veludo vermelho, a mão esquerda na cintura sobre o cabo ocre da espada. O décor, embora modesto, faz parte da composição cênica desenvolvida no Barroco, na qual um pesado cortinado, em segundo plano, à direita, provoca o efeito de perspectiva e teatralidade. O fundo paisagístico – a Baía de Guanabara com naus de velas içadas – tem a ver com sua atividade de Capitão-General da Região Sudeste, então subordinada à Capitania do Rio de Janeiro.

João Francisco Muzzi, pintor de descendência italiana, estudou com o mestre Oliveira Rosa, do qual recebeu noções de perspectiva. Trabalhou como retratista, cenógrafo e desenhista botânico. Ele inova a arte colonial carioca com o retrato coletivo. Suas telas **"Fatal e Rápido Incêndio..."** e **"Feliz e Pronta Reedificação do Prédio do Recolhimento do Parto"**, datadas de 1789 e assinadas [25], podem ser consideradas documento "oficial" de

[22] Segundo o historiador de arte do século XIX, Gonzaga Duque. Francisco Marques dos Santos. "Artistas do Rio de Janeiro Colonial". *Revista do IHGB*, volume VIII. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1942, p. 449.

[23] Atualmente o quadro pertence ao acervo do Museu Histórico Nacional, no Rio de Janeiro.

[24] Francisco Marques dos Santos. *Revista do IHGB*, (1942), p.459.

[25] **"Fatal e Rápido Incêndio que reduziu a cinzas, em 23 de agosto de 1789, a Igreja, suas Imagens e todo o prédio do Recolhimento de N. Senhora do Parto, salvando-se unicamente ilesa de entre as chamas a milagrosa imagem da mesma Senhora"; "Feliz e Pronta Reedificação da Igreja e de todo do antigo prédio do Recolhimento de N. Senhora do Parto"**. Além das inscrições citadas, as duas telas trazem a data do seu início (25 de agosto) e do seu término (8 de dezembro) e os dizeres "Muzzi inventou e delineou". Museus Castro Maya.

uma realidade histórico-social. Nesta última, além de imprimir à representação um ritmo instantâneo e um detalhamento vivaz e precioso, próprios do Rococó, Muzzi destaca, em primeiro plano, as principais figuras de autoridades públicas e religiosas (á direita na tela) e de corporações de ofício (á esquerda). Nelas pode-se distinguir D. Luís de Vasconcelos a conferir, num gesto de mando, a reconstrução do prédio incendiado a Mestre Valentim. Mas ele, astutamente, representa este artista ligeiramente à frente do vice-rei e detendo nas mãos o "risco" da obra, ou seja, a autoria do projeto, numa clara demonstração de que lhe reconhecia o estatuto de artista. Este é o único retrato que se conhece de Mestre Valentim, de Leandro Joaquim e de outros distinguidos oficiais do Rio de Janeiro no período colonial.

José Leandro de Carvalho (? – 1834) foi outro importante pintor de retratos e também de alegoria histórica. Natural de Muriqui, Estado do Rio de Janeiro, consta em sua biografia publicada no século XIX [26], que ele estudou desenho com um "homem pardo chamado Manuel Patola", um mestre desconhecido. No entanto, por sua aprimorada técnica, notadamente no desenho, historiadores mais recentes, como Quirino Campifiorito [27] e Francisco Marques dos Santos [28], acham presumível que ele tenha sido discípulo de importantes mestres-pintores da época, como Leandro Joaquim e Raimundo da Costa e Silva, este último famoso por seus quadros sacros.

Segundo o biógrafo Manuel de Araújo Porto-Alegre, ele fez muitos retratos por encomenda da nobreza e da burguesia. [29] Privilegiado pela família real, ele é o autor de um retrato de D. Maria I [30], de pelo menos quatro de D. João VI [31], um do príncipe D. Pedro e outro de sua mulher, D. Leopoldina. [32] O "**Retrato de D. João VI**", datado de 1818 [33], é considerado o melhor dos que foram feitos do soberano. Sua figura, também em pose tradicional, domina inteiramente o primeiro plano da tela. O rosto é sério, o olhar, vivaz, mas a postura, mais natural, tendo a mão direita apoiada sobre a mesa, ainda que junto à espada, passa uma atitude menos empertigada e altiva do que a do retrato de sua mãe. Traja uniforme de supremo comandante militar, com as insígnias e comendas reais. O pesado cortinado na cor azul real com drapeados para a direita é um elemento articulador do segundo plano da tela, o que confere luminosidade e teatralidade à cena, deixando entrever o fundo na penumbra.

Na alegoria histórica, vale aqui citar "**A Família Real sob a proteção da Virgem do Carmo**", que o próprio José Leandro considerava sua obra prima e que infelizmente está desaparecida. Pintada para o altar-mor da antiga Capela Real, por esta obra ele foi agraciado com a Ordem de Nosso Senhor Jesus Cristo.

Outro pintor que se distingue no retrato, na alegoria histórica e, ainda, na natureza morta e na paisagem, é Manuel Dias de Oliveira (c.1763-1837). Pardo, fluminense, natural de Santana de Macacu, ele inicia seus estudos de arte no Rio de Janeiro e, sob a proteção do

[26] Manuel de Araújo Porto-Alegre, Manuel Duarte Moreira de Azevedo, Gonzaga Duque.
[27] Quirino Campifiorito, *A Pintura Remanescente na Colônia, 1800-1830*. Rio de Janeiro, Edições Pinakotheke, 1983, p.52-53.
[28] Francisco Marques dos Santos. *Revista do IHGB*, (1942), p. 527.
[29] Francisco Marques dos Santos. *Revista do IHGB*, (1942), p.528.
[30] Posterior a 1808, provavelmente baseado em alguma estampa, pois a rainha enlouquecera em 1792. MHN.
[31] Dois estão no MHN, um no IHGB e o que foi retirado da Igreja de São Pedro dos Clérigos ao ser ela demolida.
[32] Telas de grandes dimensões, datadas de 1822 e pertencentes à Santa Casa da Misericórdia.
[33] Museu Histórico Nacional.

Fig. 4. Manoel Dias de Oliveira – "Alegoria à Nossa Senhora da Conceição" (1813) Óleo sobre tela, 1,27 x 92,5 cm. Museu Nacional de Belas-Artes

Intendente Pina Manique, prossegue-os em Lisboa, nos Cursos de Arte da Real Casa Pia. Está entre os melhores estudantes da Aula de Desenho e Pintura que, em cerca de 1787, receberam auxílio para se aperfeiçoarem na Academia Portuguesa, em Roma, como DOMINGOS ANTÔNIO DE SEQUEIRA, autor de um retrato seu [34], e que viria a ser um dos maiores nomes da pintura portuguesa do século XIX.

Manuel Dias permaneceu em Roma por mais de dez anos, tendo freqüentado as aulas do pintor POMPEO GIROLAMO BATONI (1708-1787), um dos promotores do Neoclassicismo na Itália [35] e que foi autor de diversos quadros profanos e sacros [36]. Por esses seus estágios no exterior ele ficou conhecido pelos cognomes de "O Brasiliense", em Portugal e de "O Romano", no Brasil. De volta ao Rio de Janeiro, ele instaura uma nova mentalidade no ensino das artes, obtendo a criação, pelo Governo, da Aula Pública de Desenho e Figura, cargo que exerce por vinte seis anos. Abandonando o recurso didático colonial da cópia de estampas e gravuras, ele desenvolve o estudo do desenho do natural e das aulas de modelo vivo, nos moldes da Academia do Nu, de Lisboa. Mal recebida pelo povo, assim como em Portugal, devido aos fortes preconceitos da época, a pose dos modelos vivos era feita no seu *atelier* particular, à Rua dos Ourives.

Dentre suas inúmeras obras [37], destacamos a **"Alegoria a Nossa Senhora da Conceição" (ass/dat, 1813)** [38] (fig.4), histórica e comemorativa dos feitos do príncipe regente D. João no Brasil. A retórica do quadro é uma celebração oficial, publicitária: um elogio ao progresso trazido por seu governo no século que se inicia. O futuro rei está representado como o condutor da história de um passado de isolamento colonial para um presente de luzes – com a abertura dos portos às nações amigas, em 1808 [39], sob as bênçãos da igreja e a intercessão de Nossa Senhora da Conceição, padroeira de Portugal, a quem são dirigidas as súplicas de proteção ao futuro soberano e seu reino: Mercúrio, deus do comércio, mostra-lhe as Armas Portuguesas gravadas em seu escudo; o papa, secundado por São Pedro e outras figuras cardinalícias, invoca-lhe a Maternidade – *Monstra te esse Matrem*.

Do ponto de vista formal, o pintor mostra uma curiosa fusão de temática religiosa, profana e mitológica, sob uma expressividade tonal mais próxima do Rococó, que diferen-

[34] Retrato de Manoel Dias de Oliveira, desenho de Domingos Antonio de Sequeira, existente no *Álbum Cifka*. Museu das Janelas Verdes. Lisboa. Francisco Marques dos SANTOS. *Revista do IHGB*, (1942), fig. 73.

[35] Giulio Carlo ARGAN. *Storia del' Arte Italiano*. Milano, RCS Libri & Grandi Opere S. p. A., 1996, , p. 367.

[36] Como os que pintou de encomenda para a Basílica da Estrela, em Lisboa.

[37] **"Retrato de D. João VI e Dona Carlota Joaquina"** (c.de 1815), Museu Histórico Nacional; **"Alegoria ao Nascimento de Dona Maria da Glória"** (c. 1819), Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro; **"Alegoria à Caridade Romana"** (desparecida); **"O Gênio da América"** (desaparecida – Paço, sala dos Vice-Reis).

[38] Museu Nacional de Belas-Artes.

[39] Revogavam-se a lei de 18 de março de 1606 que impedia a colônia de manter contacto com qualquer nação que não fosse Portugal; alvará de 27 de novembro de 1687, que proibia os navios saídos do Brasil de tocarem em qualquer porto estrangeiro.

cia a intensidade luminosa e intensifica o jogo interno dos reflexos. O espaço se contrai, com a ausência de profundidade prospética, que direciona a luz para fora, para atingir, com o seu reflexo, também o espectador; o espaço se condensa com o movimento circular em torno da Virgem. No entanto, esta figura contrasta na composição, por sua forma classicizante que atua lcomo o eixo de equilíbrio e cujo manto azul funciona como um contraponto de cor radical naquela irradiação luminosa.

Manuel Dias de Oliveira foi agraciado por D. João VI com a Ordem do Cristo. No entanto, por decreto real de D. Pedro I, em 15 de outubro de 1822 ele foi aposentado do cargo de professor de Desenho e Pintura, sendo substituído pelo futuro diretor da Academia Imperial de Belas-Artes, o pintor Henrique José da Silva.

Vários alunos seus destacaram-se como pintores dentre eles FRANCISCO PEDRO DO AMARAL (c.1780-1830), cuja obra viria completar o processo de transição do ensino artístico entre a Colônia e o Reino. Pardo, ele foi também aluno de Jean Baptiste Debret, e fundou, em 1827, a Sociedade de São Lucas, uma agremiação de pintores sob patronato liberal.

As suas "**Alegorias dos Quatro Continentes**" foram-lhe encomendadas para adornar o salão principal do antigo palacete da Marquesa de Santos[40], amante de D. Pedro I. São pinturas a fresco, e revelam um nítido compromisso com o Neoclassicismo. A base das quatro composições é, antes de tudo, o desenho. Os modelos estão nitidamente calcados na escultura. As figuras, centralizadas no espaço pictórico, expressam nitidez até o fundo da tela e, ainda, equilíbrio e idealidade. A temática é de alegoria pura: a "**África**" é personificada por uma figura feminina do antigo Egito, portando atributos mitológicos que evocam a mítica heroína casta e guerreira de Diana Caçadora (o crescente, os seios desnudos, a lança). Ruínas de templos com palmeiras ao fundo lembram a paisagem e a grandeza perdida da antiga civilização; a "**Europa**" expressa uma beleza formal de deusa romana, de encontro a uma paisagem que evoca uma arquitetura clássica; a "**Ásia**" evoca o mito da graça e da voluptuosidade do imaginário europeu sobre a mulher oriental; e, finalmente, a "**América**" é representada pela figura de uma índia de traços classicizantes em meio à paisagem exuberante e à fauna exótica do novo mundo tropical.

Com estes artistas terminamos o percurso cronológico que anuncia o advento de um novo olhar para o estatuto da Arte e do Artista no Brasil. Pelas características de ambigüidades estéticas e sociais que expressam em suas obras, e em suas vidas, estes artistas são testemunhos desta efetiva mudança em curso, do novo espírito que se anuncia, dentro dos limites e possibilidades coloniais.

Bibliografia

ARGAN, Giulio Carlo. ***Storia del' Arte Italiano***. Vol. 3. Milano, RCS Libri & Grandi Opere S. p. A., 1996.

_____. Giulio Carlo. ***El Arte Moderno – 1770-1970***. Valencia, Fernando Torres – Editor, 1983.

AZEVEDO, Manuel Duarte Moreira de. O Rio de Janeiro – Sua História, Monumentos, Homens Notáveis, Usos e Curiosidades. Vol. I. Rio de Janeiro, Livraria Brasiliana Editora, 1969.

CAMPIFIORITO, Quirino. "A Pintura Remanescente da Colônia. 1800-1830". ***História da Pintura Brasileira no Século XIX***. Vol. 1. Rio de Janeiro, Edições Pinakotheke, 1983.

CARVALHO, Anna Maria F. Monteiro de. ***Mestre Valentim***. São Paulo, Cosac e Naify Editores, 1999.

FRANÇA, José-Augusto. ***Lisboa pombalina e o Iluminismo***. Lisboa, Livros Horizonte, 1965.

LEVY, Hannah. "A Pintura Colonial no Rio de Janeiro". ***Revista do SPHAN***, nº 6. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, 1942.

[40] Atual Museu do Primeiro Reinado.

MORAIS, Frederico. ***Panorama das Artes Plásticas. Séculos XIX e XX***. São Paulo, Instituto Cultural Itaú, 1991.SANTOS, Francisco Marques dos. "Artistas do Rio de Janeiro Colonial". ***Revista do IHGB***, volume 8. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1942.

PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. "Memória sobre a Antiga Escola de Pintura Fluminense". ***Revista do IHGB***, Tomo 3, 1841.

RIOS FILHO, Adolpho Morales de los. "O Ensino Artístico. Subsídio para a sua História. 1816-1889". ***Anais do III Congresso de História Nacional***. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1942

STAROBINSKY, Jean. ***A Invenção da Liberdade***. São Paulo, UNESP, 1994.

SCHNEIDER, Norbert. ***Le Portrait. Les plus grandes oeuvres européenes – 1420-1670***. Colônia, Editora Taschen, 1994.

TABORDA, José da Cunha. ***Regras da Arte da Pintura***. Lisboa, Imprensa Régia, 1815.

A Fábrica de Cerâmica das Devesas – percurso biográfico dos seus principais artistas

Ana Margarida PORTELA [1]

Tivemos já ocasião de demonstrar, com a nossa dissertação de Mestrado, a excepcional importância história e artística da Fábrica de Cerâmica das Devesas, em Portugal e não só. Contamos aprofundar bem mais esta questão com a dissertação de Doutoramento em curso. Neste trabalho, focaremos somente o percurso biográfico inicial dos três homens que mais contribuíram para este empreendimento artístico e industrial, assinalando com especial destaque as questões da mobilidade [2].

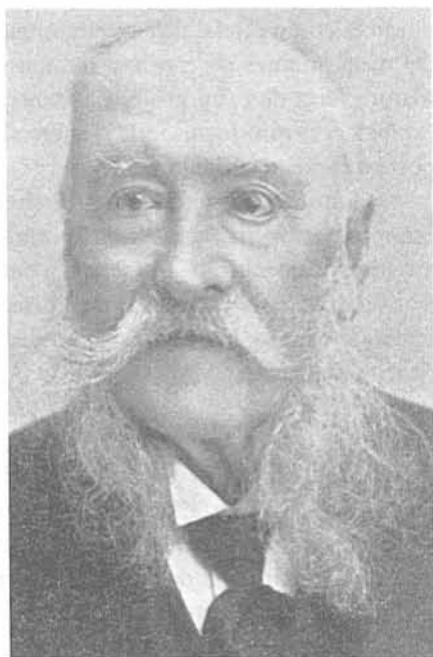
António Almeida da Costa

A principal figura da Fábrica de Cerâmica das Devesas, o seu mentor e impulsionador foi António Almeida da Costa.

António Almeida da Costa era filho de José da Costa e de Maria do Carmo [fig. 1]. Foi baptizado a 17 de Dezembro de 1832. António teve, pelo menos, mais cinco irmãos: Francisco, Vicente, Maria, José e Joaquim, todos naturais de S. Domingos de Rana, sendo que três deles – Francisco, José e Joaquim – viriam a ser canteiros, tal como António Almeida da Costa. Aliás, o pai de todos eles – José da Costa – era também canteiro e ingressou na obra do Palácio da Ajuda em 1821 como oficial de canteiro. Um tio paterno de António Almeida da Costa – Manuel da Costa – também participou na mesma obra: primeiro como aprendiz de canteiro e, mais tarde, como oficial de canteiro, nos anos de 1804, 1813 e 1816.

Fig. 1. António Almeida da Costa

Assim sendo, António Almeida da Costa era filho, sobrinho e afilhado de canteiros. Num concelho como o de Cascais, polvilhado de boas pedreiras activas e perto do grande mercado de construção da capital, natural seria que ali existissem bastantes canteiros. Aliás, S. Domingos de Rana foi o berço de vários outros canteiros oitocentistas, nomeadamente

---

[1] Investigadora e Bolseira da FCT.

[2] Este texto tem como base o nosso trabalho DOMINGUES, Ana Margarida Portela – *António Almeida da Costa e a Fábrica de Cerâmica das Devesas. Antecedentes, fundação e maturação de um complexo de artes industriais (1858-1888)*. Dissertação de Mestrado em História da Arte em Portugal orientada pela Prof. Doutora Lúcia Rosas e apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Porto, 2003 (2 vols. policopiados).

das duas maiores e mais importantes famílias de canteiros oitocentistas da região de Lisboa: os Sales e os Moreira Rato.

Para a época anterior à vinda de António Almeida da Costa para o Porto, a sua biografia é ainda obscura. Contudo, pelo que conhecemos da sua obra posterior e pelos dados acima referidos, terá certamente adquirido a sua formação inicial de canteiro na região de Lisboa. Aliás, e como assinala um boletim industrial de 1913, António Almeida da Costa era oriundo de Cascais e aí viveu "*como modesto canteiro até ao ano de 1851, ano em que veio trabalhar para esta cidade* [Porto] *na oficina do (...) Amatoussi* [Emídio Amatucci]".

Não sabemos se António Almeida da Costa teria vindo da região de Cascais intencionalmente para a oficina de Emídio Carlos Amatucci. É possível que António Almeida da Costa, ao chegar ao Porto, já trouxesse referências à oficina Amatucci, tendo em conta que, na época, o meio das oficinas de mármore era relativamente pequeno. Aliás, Emídio Amatucci tinha relações comerciais com a região de Lisboa, onde adquiria o mármore para as suas obras. Por outro lado, Emídio Amatucci poderá ter sido colega do pai de António Almeida da Costa na obra do Palácio da Ajuda, pois foi aí que fez o seu tirocínio em escultura.

Parece-nos certo que António Almeida da Costa veio mesmo para o Porto no início da década de 1850. Tal significa que veio para o Porto com cerca de 19 anos, podendo ter vindo já como oficial de canteiro e não como um mero aprendiz. Em Lisboa existiam muitas mais oficinas de cantaria de mármores, dada a maior procura nessa área. Face a esta maior oferta de canteiros em Lisboa, António Almeida da Costa poderá ter optado por se estabelecer num local onde o mercado dos mármores estava em crescimento, mas ainda por explorar devidamente.

Se António Almeida da Costa chegou da região de Lisboa já formado como canteiro, estamos certos que veio ainda aprender bastante com Emídio Amatucci, dada a qualidade artística deste último. Entretanto, em Outubro de 1854, naquele que foi o primeiro ano lectivo da Escola Industrial do Porto, António Almeida da Costa matriculou-se em geometria e ornato. Foi o único canteiro, nesse ano, a fazer exame e a obter aprovação na cadeira de ornato [3].

Em 1855, António Almeida da Costa era o primeiro canteiro do Porto com uma formação escolar em ornato e modelação concluída. O promissor canteiro casou pouco tempo depois, em 27 de Setembro de 1855, tendo então 23 anos. A jovem esposa era Emília de Jesus Maria, nascida em 4 de Fevereiro de 1837. Natural da paróquia portuense de Santo Ildefonso, era filha de Silvestre de Macedo e de Maria de Lima.

António Almeida da Costa terá permanecido na oficina de Emídio Amatucci cerca de seis ou sete anos. Emídio Amatucci foi até uma das testemunhas do seu casamento, em 1855. Porém, já casado e com uma formação escolar aplicada concluída, não demorou muito tempo até que António Almeida da Costa se desvinculasse de Emídio Amatucci, para abrir a sua própria oficina, uma vez que o mercado dos mármores estava em franco crescimento no Porto.

Nos inícios do século XX, Luís Ferreira Girão afirmava: "*em 1857 estabeleceu o futuro grande industrial* [António Almeida da Costa] *modesta e pequena oficina, na Rua do*

[3] A maior parte dos alunos que frequentava a Escola Industrial do Porto não podia ser assídua às aulas e não chegava sequer a ir a exame. Muitos alunos matriculavam-se anos seguidos na mesma cadeira sem nunca a concluírem. Para ter concluído a cadeira de ornato com aprovação logo nesse ano, António Almeida da Costa ou teria talento para a área ou então teve de se esforçar bastante, pois não era fácil estudar de noite e trabalhar de dia com horários de laboração bem mais alargados do que hoje.

Laranjal, em pouco tempo tornando-se sobremodo conhecido por sua inteligência e génio empreendedor e trabalhador". Luís Ferreira Girão acrescentava que a mesma oficina de cantaria rapidamente aumentou "*tornando-se notáveis alguns dos trabalhos executados, tais como o monumento de D. Pedro V na Praça da Batalha*", no Porto. Contudo, antes deste monumento, a oficina de António Almeida da Costa executou alguns trabalhos também célebres, incluindo mesmo peças de escultura. Por outro lado, é possível que a oficina não tenha sido aberta em 1857, mas apenas em 1858. De facto, no início de Novembro de 1858, António Almeida da Costa anunciava num jornal que acabava de se estabelecer na Rua do Laranjal, n.º 68, onde se prontificava a fazer todo o tipo de obras em mármore e granito com a maior presteza e esmero por preços cómodos e razoáveis.

Na primeira fase da sua vida oficinal, António Almeida da Costa terá realizado sobretudo obras de monumentos sepulcrais. É possível atribuir aos primeiros três ou quatro anos da sua oficina mausoléus no Cemitério da Lapa (Porto), no Cemitério do Prado do Repouso (Porto), no Cemitério de Chaves, no Cemitério de Valongo (região do Porto) e no Cemitério de Ovar (região de Aveiro) [4]. No entanto, podemos afirmar, desde já, que algumas obras foram encomendadas por eminentes figuras da sociedade ou por prestigiadas instituições do Porto, as quais lançaram António Almeida da Costa como mais um dos protagonistas da cena artística portuense. Exemplos disso são a encomenda, por parte da Santa Casa da Misericórdia do Porto em 1860-1862, de quatro bustos de importantes benfeitores e a capela do Visconde de Pereira Machado, no Cemitério da Lapa, executada em 1861.

António Almeida da Costa faleceu a 7 de Novembro de 1915, tendo sido sepultado no Cemitério de Santa Marinha, em Vila Nova de Gaia.

José Joaquim Teixeira Lopes

José Joaquim Teixeira Lopes nasceu a 24 de Fevereiro de 1837, em São Mamede de Riba Tua (Trás-os-Montes), sendo filho de António Teixeira Lopes e de Ana Águeda Cardoso [fig. 2]. Veio a falecer a 16 de Março de 1918, sendo sepultado no cemitério da sua terra natal.

Fig. 2. José Joaquim Teixeira Lopes

Segundo um periódico do início do século XX e alguns autores contemporâneos, José Joaquim Teixeira Lopes teve um modesto início de vida embora desde cedo se tenha revelado um artista. Em 1850, com apenas 13 anos, terá vindo para o Porto, para o ateliê de Manuel da Fonseca Pinto, professor de escultura.

Embora o ano exacto da vinda de José Joaquim Teixeira Lopes para o Porto careça ainda de uma comprovação documental, parece que António Almeida da Costa e José Joaquim Teixeira Lopes

[4] Sobre estas obras, veja-se QUEIROZ, José Francisco Ferreira – *Os Cemitérios do Porto e a arte funerária oitocentista em Portugal. Consolidação da vivência romântica na perpetuação da memória*. Tese de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Porto, 2002 (2 vols. em 3 tomos policopiados).

chegaram ao Porto sensivelmente na mesma época e obtiveram parte da sua formação artística com os escultores portuenses mais conceituados nos inícios da década de 1850: Emídio Amatucci e Manuel da Fonseca Pinto.

Em 1853, Manuel da Fonseca Pinto transfere a sua oficina para Vila Nova de Gaia e José Joaquim Teixeira Lopes terá seguido o mestre. Ao que se julga, a mudança de Manuel da Fonseca Pinto para Gaia prendia-se com a sua actividade como executante de figuras de proa para navios, no que José Joaquim Teixeira Lopes terá colaborado. Assim, José Joaquim Teixeira Lopes vai praticando modelação de figuras, quer em barro, quer em madeira.

José Joaquim Teixeira Lopes terá casado com Raquel Pereira Meireles, sua prima, no ano de 1857. Nascida a 28 de Abril de 1841, era filha de António Pereira Júnior, de S. Mamede de Riba Tua e de Maria da Conceição Meireles.

Em 20 de Janeiro de 1857, José Joaquim Teixeira Lopes matriculou-se em desenho linear na Escola Industrial do Porto, sendo então dado como escultor. Ficou aprovado nesse ano.

José Joaquim Teixeira Lopes frequentou também a Academia Portuense de Belas Artes, tendo tido aulas de desenho com João António Correia. Foi ainda aluno de Francisco José Resende, que viu nele um dos seus mais distintos alunos.

Em 1861, José Joaquim Teixeira Lopes participou com um busto em gesso na primeira verdadeira exposição industrial realizada no Porto, pelo qual obteve uma medalha de cobre. Terá sido esta a primeira vez que o jovem José Joaquim Teixeira Lopes obteve reconhecimento público pelo seu trabalho. Refira-se que entre os expositores contava-se também António Almeida da Costa, o qual participou com um busto em gesso. Em outro trabalho adiantámos que este busto em gesso apresentado por António Almeida da Costa seria talvez o modelo de algum dos que executou em mármore para o Hospital da Santa Casa da Misericórdia do Porto. Contudo, confrontando os relatos da imprensa com o catálogo oficial percebe-se que são um mesmo busto, exposto como sendo de António Almeida da Costa, mas efectivamente executado por José Joaquim Teixeira Lopes.

Fig. 3. Estátua de Passos Manuel, em Matosinhos (1864)

Durante o ano em que frequentou a Escola Imperial de Paris, 1864-1865, José Joaquim Teixeira Lopes modelou uma das estátuas que veio posteriormente a integrar a produção cerâmica da Fábrica das Devesas: a "União faz a força". Fê-lo sob a direcção do seu mestre François Jouffroy, tendo sido a mesma alvo de boas críticas aquando da Exposição de 1865, no Palácio de Cristal.

José Joaquim Teixeira Lopes apresentou igualmente obras na exposição trienal de 1866 da Academia Portuense de Belas Artes, entre elas: a "Amizade", a "Bondade", a "Indústria", o "Comércio", a "União faz a força", o "Rio Douro", "Cristo"

e o "Pai Cabinda". Em 1869, Teixeira Lopes participa novamente na exposição trienal da mesma Academia, desta vez com a escultura "Filho pródigo", pela qual recebeu o primeiro prémio. Os modelos destas estátuas vieram a fazer parte da produção da Fábrica das Devesas.

Assim, pode-se concluir que muito poucos anos após a abertura da oficina de mármores, António Almeida da Costa passou a ter como seu colaborador aquele que veio a ser um dos melhores modeladores oitocentistas em Portugal. José Joaquim Teixeira Lopes viria a ser fundamental para alguns projectos emblemáticos executados por António Almeida da Costa, como o monumento a Passos Manuel, em Matosinhos [fig. 3], e o monumento a D. Pedro V, na Praça da Batalha (Porto).

Feliciano Rodrigues da Rocha [5]

Feliciano Rodrigues da Rocha era canteiro. Nasceu em 28 de Outubro de 1841, no lugar de Caparide e faleceu em Outubro de 1930, com 89 anos [6] [fig. 4]. Graças ao precioso contributo da sua neta D. Emília Braga, podemos hoje afirmar que Feliciano Rodrigues da Rocha era natural da freguesia de S. Domingos de Rana e, por isso mesmo, conterrâneo de António Almeida da Costa, embora mais novo do que este. Era um dos sete filhos de Agostinho da Rocha e de Luísa Teresa [7].

Fig. 4. Feliciano Rodrigues da Rocha

A primeira mulher de Feliciano era Antónia Maria de Oliveira, falecida em 27 de Setembro de 1887. Tiveram nove filhos. Do seu segundo casamento, com Emília Sobral, falecida em 18 de Maio de 1918, houve 4 filhos [8].

Possivelmente, Feliciano Rodrigues da Rocha veio para o Porto para trabalhar na nova oficina de António Almeida da Costa. Pode ter sido o próprio a recrutar canteiros na sua terra. É uma hipótese que necessita de ulterior confirmação. Segundo a sua neta D. Emília Braga, Feliciano Rodrigues da Rocha terá vindo para o Porto para continuar os seus estudos na área artística. Quando veio era ainda muito novo e trabalhava, de facto, numa oficina, estudando de noite. De qualquer modo, Feliciano Rodrigues da Rocha assina quase todos os recibos que encontrámos da oficina de António Almeida da Costa, desde finais da década de 1860. Em suma, Feliciano Rodrigues da Rocha era já colaborador de António Almeida da Costa pelo menos desde 1868. Feliciano Rodrigues da Rocha nunca teve uma oficina só sua e, sendo canteiro, acabou por ficar sempre na sombra de António Almeida da Costa, que era mais empreendedor e versátil. Por esta razão, está ainda hoje por determinar até que ponto várias obras atribuídas a António Almeida da Costa e/ou a José

[5] Grande parte dos dados que aqui incluímos devem-se ao testemunho da neta de Feliciano Rodrigues da Rocha, D. Emília Braga, a quem agradecemos.

[6] A data de falecimento veio do seu epitáfio, no jazigo n.º 254/14 do Cemitério de Agramonte.

[7] Segundo um documento manuscrito de Feliciano Rodrigues da Rocha, datado de Janeiro de 1928, na posse de sua neta D. Emília Braga.

[8] Segundo um documento manuscrito de Feliciano Rodrigues da Rocha, datado de Janeiro de 1928, na posse de sua neta D. Emília Braga.

Fig. 5. Detalhe do pedestal do monumento a D. Pedro V, no Porto (1863-1864)

Joaquim Teixeira Lopes, da Fábrica de Cerâmica das Devesas ou fora dela, não serão da autoria de Feliciano Rodrigues da Rocha. Sabemos que uma das primeiras obras, no Porto, em que Feliciano Rodrigues da Rocha participou foi no monumento a D. Pedro V, na Praça da Batalha [fig. 5].

Os Rodrigues da Rocha e os Teixeira Lopes estavam igualmente unidos por laços familiares, nomeadamente pelo casamento entre dois filhos de Feliciano com duas filhas de José Joaquim.

Pelo menos três dos seus filhos vieram a fundar importantes fábricas de cerâmica: em Oliveira do Bairro (futuro Museu da Olaria e do Grés) e em Ermesinde (actual fórum cultural).

A fundação da Fábrica de Cerâmica das Devesas

Ainda hoje existem dúvidas quanto à forma como foi fundada esta fábrica de cerâmica [fig. 6]. Entre Junho de 1864 e Maio de 1866, António Almeida da Costa teve um negócio paralelo à sua oficina com João Bernardo de Almeida, de modo a produzirem e venderem cal. Estavam já instalados em parte do que viria a ser o quarteirão norte da Fábrica de Cerâmica das Devesas.

Em 1866, António Almeida da Costa transforma a sua pequena fábrica de cal numa fábrica de cerâmica, sob a firma Costa & Breda. A ideia era produzir e comercializar materiais de construção, nomeadamente telha. Porém, logo em 1867 foi formada outra sociedade – a Costa, Breda & Teixeira Lopes – especificamente destinada à produção de cerâmica artística nas mesmas instalações das Devesas, contando com o talento e os vários modelos já feitos pelo colaborador de António Almeida da Costa, José Joaquim Teixeira Lopes.

Fig. 6. Fábrica de Cerâmica das Devesas no início do século XX

Fig. 7.
Modelos de estátuas num dos catálogos da Fábrica das Devesas

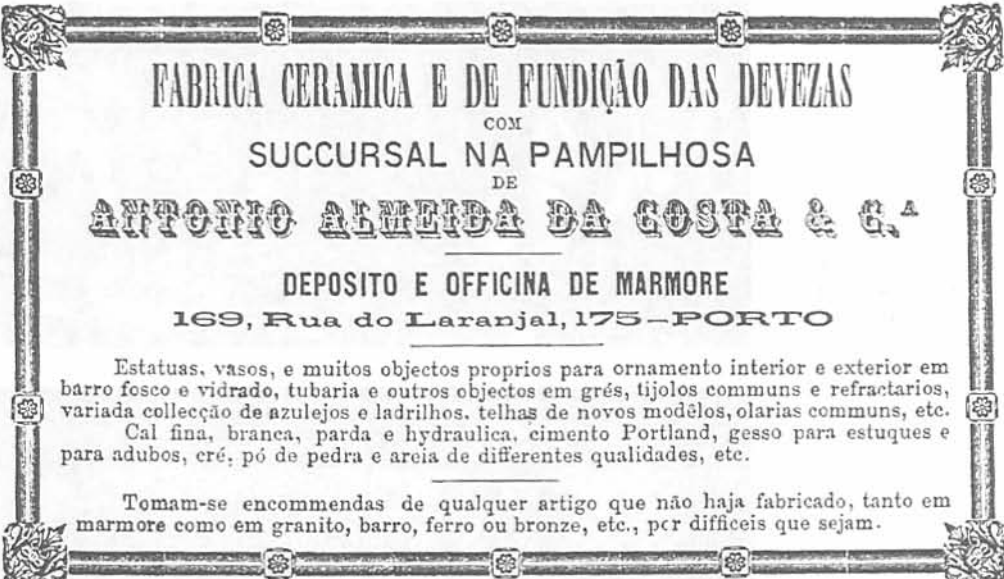
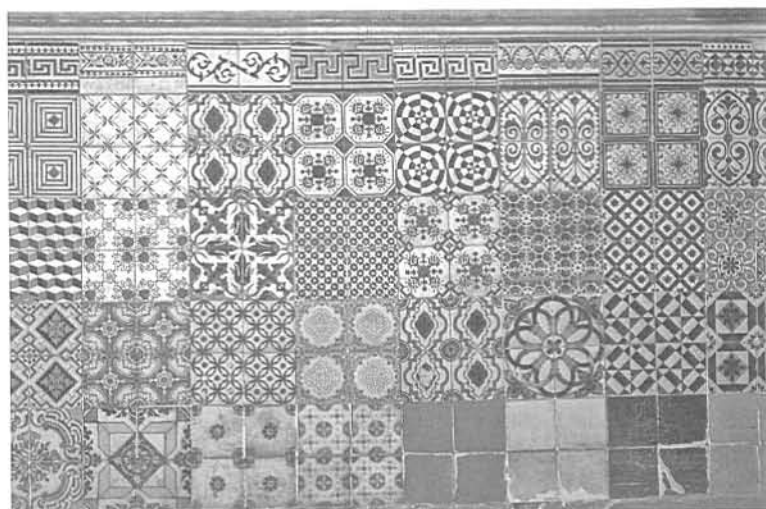



Fig. 8.
Mostruário de azulejos da Fábrica de Cerâmica das Devesas

Entretanto, em 1870, António Almeida da Costa, Bernardo José da Costa Soares Breda e José Joaquim Teixeira Lopes desfazem a sociedade de cerâmica artística, mantendo-se no entanto a emergente fábrica em laboração, sob a direcção empresarial de António Almeida da Costa. Terá sido por esta altura que António Almeida da Costa reuniu numa só sociedade a oficina de mármores do Porto e a Fábrica de Cerâmica das Devesas, com a firma António Almeida da Costa & C.a, sendo sócios António Almeida da Costa e José Joaquim Teixeira Lopes. Em 1874, Feliciano Rodrigues da Rocha passa a ser também referido como sócio, embora suponhamos que estivesse sobretudo ligado à oficina de cantarias do Porto. José Joaquim Teixeira Lopes estaria ligado especialmente à Fábrica de Cerâmica das Devesas, onde fazia modelação – modelação essa que facilmente poderia ser passada à pedra na oficina do Porto [fig. 7]. António Almeida da Costa dividia-se entre os dois estabelecimentos, talvez privilegiando a oficina de mármores, até porque residia junto à oficina. Porém, vários anos mais tarde acabou por se mudar para junto da Fábrica de Cerâmica das Devesas, mantendo-se somente Feliciano Rodrigues da Rocha no Porto.

Note-se que, em 1868, um tal Francisco Rodrigues da Rocha, filho de Agostinho da Rocha, natural da região de Lisboa, canteiro de 18 anos, matriculou-se na Escola Industrial do Porto. Residia então na Rua do Laranjal, onde António Almeida da Costa tinha a sua oficina de mármores. Francisco Rodrigues da Rocha era certamente um canteiro desta ofi-

Fig. 9. Anúncio de finais do século XIX da Fábrica de Cerâmica das Devesas

cina e parente de Feliciano Rodrigues da Rocha. Dada a idade de Francisco Rodrigues da Rocha, supomos que fosse irmão mais novo de Feliciano[9].

Acrescente-se que três irmãos de António Almeida da Costa viriam a trabalhar também na sua oficina do Porto, dois dos quais acabaram depois por montar a sua própria oficina: José Almeida da Costa e Joaquim Almeida da Costa. Talvez por esta razão António Almeida da Costa agregou a si como sócio Feliciano Rodrigues da Rocha e não um dos seus irmãos. António Almeida da Costa teve também sobrinhos canteiros, dois dos quais tiveram oficina no Brasil.

Conclusão

Na segunda metade do século XIX, três artistas humildes, com origens culturais e geográficas diversas, acabaram por constituir no Porto a maior e mais marcante concentração industrial de produção artística em Portugal. De um conjunto inicial de oficinas no Porto e em Gaia, em 1877 existia já uma rede de depósitos comerciais em Lisboa, em Braga, em Viana do Castelo, em Guimarães, na Régua, em Lamego e no Rio de Janeiro. Poucos anos depois, em 1886, a Fábrica de Cerâmica das Devesas abriu sucursal na Pampilhosa do Botão [fig. 8]. Paralelamente, as oficinas cerâmicas nas Devesas ampliavam-se de tal maneira que facilmente a fábrica se tornou a maior do país no género [fig. 9]. Esta fábrica, que foi uma verdadeira escola de artistas cerâmicos, modeladores e escultores, marcou indelevelmente a imagem da arquitectura portuguesa de finais do século XIX, tendo estendido a sua influência artística a todo o país, a Espanha, às antigas colónias e ao Brasil. Apesar de tudo, esta influência não se encontra ainda bem aferida fora de Portugal continental. Há ainda muito para estudar e sobretudo, para salvar e valorizar na própria Fábrica de Cerâmica das Devesas, que há mais de vinte anos agoniza com um fabuloso espólio, entalada entre interesses mesquinhos e um processo de classificação interminável e conturbado.

[9] Embora D. Emília Braga não tenha podido confirmar este dado.

António Canevari e a torre da Universidade de Coimbra

António Filipe PIMENTEL

Na longa sucessão de sedimentos edificados que, no decurso de mais de um milhar de anos, configuraria, lentamente, o complexo que hoje se designa de Paço das Escolas da Universidade de Coimbra [1], a torre setecentista que alberga o relógio e os sinos que regulam a vida escolar constitui, obviamente, uma das mais jovens adições. E, não obstante, é ela, mais que nenhuma outra, a imagem icónica por excelência, não apenas da escola secular mas, por via dela – e da ligação idiossincrática que plasmou com a própria cidade onde se alberga –, dessa mesma antiquíssima urbe, sobre a qual avulta como um farol dominando o promontório onde, de facto, morfologicamente se levanta.

Uma tal circunstância vem-lhe, evidentemente, da sua condição de *torre*, por natureza proeza construtiva, na desproporção congénita entre ousadia da altura e escassez de base, que, da mítica Torre de Babel ao farol de Alexandria e pelos tempos fora, tenderia a configurar semioticamente, nestes inverosímeis edifícios, o próprio *ethos* das respectivas pátrias tutelares [2]. No caso de Coimbra, todavia, torre sineira e horária, albergando as *campãas* e o relógio da instituição escolar, a dimensão simbólica desse padrão vertical, alto de 33 metros, vem acrescer-se à função primordial, disciplinar e ritual, de relevo central numa comunidade universitária e numa corporação fortemente consciente da sua identidade histórica (e, por conseguinte, profundamente ritualizada), sendo essa outra dimensão autoritária responsável por uma original mitografia, de carácter humorístico, que ao longo dos séculos e até aos dias de hoje aureolaria um marco arquitectónico necessariamente catalizador das antipatias (mas igualmente dos afectos, no cadinho da saudade) de uma população por natureza rebelde a toda a intenção disciplinar [3].

[1] Sobre as origens do Paço das Escolas – originado a partir de uma monumental alcáçova quadrangular, edificada em finais do século X sob as ordens de Almansor e que, com a fortificação geral da urbe onde se integrava, constituiria, seguramente, o mais ambicioso programa de arquitectura militar dinamizado pelo Califado omíada na Península –, bem como sobre a evolução da estrutura edificada até ao século XVI, veja-se António Filipe Pimentel, *A Morada da Sabedoria, I – O Paço Real de Coimbra: das origens ao estabelecimento da Universidade*, Coimbra, Almedina, 2005.

[2] Com efeito, já Léon Battista Alberti ponderaria largamente sobre as "torres mais idóneas" e sobre o que considerava a torre ideal, bem como sobre a afinidade de proporções com as colunas que desde os antigos se lhes recomendava [cfr. *De Re Aedificatoria*, Livro VIII, cap. V, Javier Rivera (prólogo de), Javier Fresnillo Núñez (trad. de), Madrid, Ediciones Akal, 1991, pp. 343-344].

[3] Está por condensar, verdadeiramente, o património ritual e simbólico que envolve a torre da Universidade (que antecede em muito a sua edificação, remontado às suas origens medievais, quando a corporação se regulava pelos sinos da Sé), de particular relevância quando Coimbra, como até tempos muito recentes sucedia, pouco mais era que um halo urbano envolvendo a acrópole e a Universidade e quando o som dos sinos (antes da edificação dos inúmeros obstáculos arquitectónicos que a expansão urbanística necessariamente disseminou) se repercutia livremente por toda a mancha citadina. Além do rasto documental, há toda uma tradição oral sobre a matéria que urge recolher enquanto é tempo: sirva de exemplo sobre a urgente necessidade dessa operação, a recente e infeliz morte do Sr. Loureiro, notável personagem, "homem de sete ofícios" e, por anos, relojoeiro e sineiro da torre, que conhecia como ninguém e de que nos falou com um entusiasmo inigualável e cuja "ciência", por esse facto, não pode já ser registada. A título de exemplo sobre a informação que perpassa

E, na verdade, desde inícios de Outubro de 1537, recém-chegada a Coimbra e na iminência de alojar-se no velho Paço Régio, que a Universidade insistia na transferência, de Lisboa, do precioso instrumento horário, adquirido em finais do século XV e do correspondente sino, porquanto, afirmava, "nã podia aver boa ordem sem relógio". Ciente das razões que assistiam à escola, autorizaria D. João III, em Dezembro de 39, a sua colocação no interior do pátio, "sobre a porta da emtrada do terr^ro^ dos paços", mas o complexo esquema funcional engendrado pelo reitor Frei Diogo de Murça, de molde a albergar, a partir de 1544, o pleno das faculdades no que haviam sido até então os aposentos da Rainha [4], seria responsável pela transumância do especioso engenho (ou melhor, de um novo, que entretanto o substituiria) para uma situação mais próxima da logística escolar que lhe competia regular: o cubelo voltado ao pátio, que abrigava as escadas centrais dos aposentos do Rei, alteado em virtude dessa operação [5]. Problemas estruturais decorrentes da edificação, sobre essa torre, da nova casa do sino, estarão provavelmente na origem da decisão, tomada em 1561, de levar a cabo a edificação de uma torre de raiz, alojada junto ao ângulo noroeste do terreiro, cujos planos seriam cometidos a João de Ruão e cujo campanário deixaria rasto na conhecida vista de Coimbra de Pier Maria Baldi realizada em finais do século XVII sendo, de igual modo, presumivelmente figurada numa das sobreportas dos *Gerais*, modeladas por Laprade poucos anos depois.

Destinada – ou, pelo menos, utilizada também – para as dissecções de anatomia (na "casa do sino, por ser clara e boa"), seria celebrada ainda no século XVIII, quando mais não era já que um monte de escombros, cedendo espaço para a nova, como a "milhor obra que tinha aquela ci^de^". E a sua reputação estará provavelmente na origem da que, em 1598, edificaria no Colégio Fonseca de Santiago de Compostela o arquitecto português Mateus Lopes, a qual, por seu turno (ou esta outra, que hoje temos), se repercutiria ainda, no século XIX, no projecto concebido por António Iturralde para uma torre do relógio, não edificada, a aduzir ao edifício universitário de Valladolid, tão escassos são os exemplares deste dispositivo arquitectónico nas antigas edificações universitárias europeias [6].

E radicará aí, ao menos em parte, nesse seu carácter de *torre laica* – mais próxima, por conseguinte, das torres de relógio que, desde os séculos XIV e XV, se haviam divulgado nas casas das câmaras, que dos usuais campanários eclesiásticos (circunstância que não poderia deixar de reflectir-se ao nível morfológico) –, o labéu, lançado em 1917 por Simões de Castro (e que deixaria rasto), de que a torre teria ficado incompleta ("desprovida de cimalhas, de pirâmides e de cúpula, termina num terraço rectangular resguardado

---

na documentação universitária, veja-se o seguinte trecho, exarado em 22.07.1653: "Diz Fran.^co^ Miz. Pertinas rellogoeiro desta V.^de^ que elle de mandado de V. S.^ra^ tangeo os sinos da torre por falecim.^to^ do Príncipe q. Ds. tem [D. Teodósio de Bragança] em que pello despasso do tempo e exéquias e respondendo também com os sinos as exéquias da see deo outenta e coatro sinaes com pessoas que p.^a^ isso buscou p.^a^ o aiudarem" [Arquivo da Universidade de Coimbra (AUC), Torre da Universidade, *Relógio, relojoeiro, sinos, 1603-1896*]. Para uma ideia geral sobre o espaço mitográfico ocupado pela torre da Universidade entre a comunidade académica, tanto quanto sobre a sua função ritual, vejam-se José Ramos Bandeira, *Universidade de Coimbra. Edifícios do núcleo central e Casa dos Melos*, Coimbra, 1947, tomo II, pp. 19-25 e Ana Cristina Bartolomeu de Araújo, "As horas e os dias da Universidade", *Universidade(s). História, Memoria, Perspectivas*, Actas do Congresso *História da Universidade no 7º Centenário da sua Fundação*, Coimbra, 1991, vol. 3, pp. 365-382.

[4] Cfr. António Filipe Pimentel, ob. cit., pp. 405-410.

[5] Cfr. *idem, ibidem*, pp. 404 e 410-412.

[6] Cfr. *idem, ibidem*, pp. 410-413 e bibliografia referida na nota 1259 e Maria José Redondo Cantera, *Una Casa para la Sabiduria. El Edificio Histórico de la Universidade de Valladolid*, Universidade de Valladolid, 2002, pp. 36-37 e 42.

por grade de ferro", escreveria então [7]) perplexidade que provavelmente engendraria o desinteresse da crítica histórica, onde parece pesar ainda hoje a opinião de António Augusto Gonçalves que a cominava, em 1901, de "massa inerte de cantaria". Ao que aduzia: "Sob o ponto de vista da arte, é simplesmente um padrão de irrefragável insensibilidade estética. Podia ser maior ou menor, serrada ou prolongada, ficaria sempre tal como é: um paralelepípedo inexpressivo, de tantos metros de altura" [8].

A despeito dos seus reparos, porém, Simões de Castro não deixaria de apodá-la de *alta*, *elegante* e *garbosa* e José Maria Viqueira, naquele que é o mais interessante relato produzido por um viajante culto sobre a Coimbra do século XX, de igual modo não pouparia encómios, sublinhando *la gallardia de su elevación* [9]. E como construção de qualidade, obra maior de uma estética refinada e *central*, a tratariam Luís Xavier da Costa e Vergílio Correia ("construção notabilíssima" lhe chamaria este), a que não duvidam associar o nome de Ludovice [10], o grande obreiro dos empreendimentos régios de D. João V, sabido como era que o monarca rejeitara os planos fornecidos pela Universidade, impondo outros gizados na Corte pelo arquitecto *mais perito*. Porém, a emergência de nova documentação, permitiria, graças à acesa controvérsia que se estabelece em torno da edificação da nova torre e demolição da primitiva, comprovar enfim a intuição que, pouco a pouco, viria tomando corpo entre a historiografia da arte [11], de ser o seu verdadeiro autor António Canevari, o arquitecto romano que, por esses anos, ocupava posição central nos empreendimentos arquitectónicos do *Magnânimo*, para o qual justamente edificara, no Paço da Ribeira, uma famosa torre do relógio de clara analogia. Com ela fica, pois, por fim, esclarecido um dos enigmas da arte cortesã de D. João V, ao mesmo tempo que se faz luz sobre a história de mais um dos múltiplos sedimentos que dão forma ao velho e fascinante palácio universitário, bem como, em fim de contas, sobre as razões de fundo da sua peculiar morfologia e do aspecto *inacabado* que aparentemente ostenta – do mesmo passo que começa a recortar-se mais nitidamente a controversa actividade do *romano* em terras portuguesas.

* * *

Na verdade, era conhecida, desde a sua publicação por Simões de Castro, em 1917, a provisão de D. João V, de 17 de Dezembro de 1728, dirigida ao reitor Francisco Carneiro de Figueiroa, rejeitando as plantas elaboradas por Gaspar Ferreira e informando que "mandandose ver por Arquitectos desta corte não aprovarão a Arquetetura da d.ª Torre e pello mais perito se mandou fazer a que com esta se vos remete, com a q. enviastes, da mesma altura e grandeza, mas de milhor fabrica, e na forma da dª nova planta mandareis fazer a

---

[7] Augusto Mendes Simões de Castro, "A Torre da Universidade de Coimbra", *Coimbra. Boletim de Defesa e Propaganda*, ano I, nº 3, Fevereiro de 1917, p. 18 (a mesma opinião recolheria J. Ramos Bandeira, ob. cit., p. 7. nota).

[8] "Edifícios da Universidade", *Annuario da Universidade de Coimbra. Anno lectivo de 1901-1902*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1900-1901, p. 7.

[9] *Coimbra. Impressiones y notas de un itinerario*, Coimbra, Coimbra Editora, 1957, p. 210.

[10] Luís Xavier da Costa, *As belas-artes plásticas em Portugal durante o século XVIII*, Lisboa, J. Rodrigues & C.ª Editores, 1935, p. 26 e Vergílio Correia, "O Edifício da Universidade. Notas de Arte e História", *Obras*, vol. I, *Coimbra*, Coimbra, Por Ordem da Universidade, 1946, p. 135.

[11] Cfr. Paulo Pereira, "Torre do Relógio", *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Lisboa, Presença, 1989, pp. 402-403; Joaquim Oliveira Caetano, "Arquitectos, engenheiros e mestres de obras do Aqueduto das Águas Livres", Irisalva Moita (coord. de), *D. João V e o abastecimento de água a Lisboa*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 1990 (cat.), p. 74 e António Filipe Pimentel, "*Domus Sapientiae*: o Paço das Escolas", *Monumentos*, nº 8, Lisboa, 1998, p. 38.

Torre"[12]. Igualmente conhecido era o dispêndio de 48 000 rs. feito com a referida traça pela arca escolar ("p.ª satisfaçam do Arquitetto que fez a planta p.ª a torre da un.de"), em 17 de Janeiro de 1730, que Vergílio Correia sumariara em 1936[13], verba que, na verdade, produz um violento contraste com os modestos 6 400 rs. que a 6 de Março de 1728 haviam sido entregues a Gaspar Ferreira para o mesmo efeito, conforme já Simões de Castro havia reportado[14]. Mas de todo se desconhecia a polémica que envolvera a sua construção e onde, como sempre que se "zangam as comadres" – emergem as verdades...

A obra começara, de facto, em Abril desse ano de 1728, cerca de um mês depois de ter sido liquidada a Gaspar Ferreira a respectiva planta, com os trabalhos na pedreira de Ançã, desbastando a pedra para a nova torre, ao mesmo tempo que, no Paço, se iam acumulando areia, cal, madeira e outros materiais. Entretanto, em Junho, o descimento do relógio da torre antiga[15] assinalava simbolicamente o início da sua demolição, arrematada ao próprio Gaspar Ferreira, em 30 de Agosto, por 19 200 rs.[16], sendo que em inícios de Julho se iniciara já o transporte dos entulhos[17]. E é em face destes factos, que o tesoureiro da Capela, movido de genuína indignação artística pelo sacrifício da velha torre ruanesca (sem que a sucessora se afigurasse poder vir a levar-lhe vantagem), ou por mero despeito de má-língua universitária, expõe à Mesa da Consciência e Ordens, certamente em finais de Julho ou princípios de Agosto, o escândalo que, em seu entender, grassava na Universidade – e que por essa forma faria rebentar.

A saber: o sacrifício, sem causa que em sua opinião o motivasse, daquela que designa como a "milhor obra que tinha aquela cide", com elevadíssimos custos e sem autorização régia, por tal forma que a nova torre, cujo "Autor hera hum Gaspar Ferreira entalhador, metido a Arquiteto", nas suas palavras, viria, além do mais, prejudicar o *geral* de Medicina, as casas da secretaria e escada e pórtico dos *Gerais* (onde avultavam as cariátides de Laprade), em virtude de ser o tal Gaspar muito protegido de alguns deputados, mas origem, de facto, das exorbitantes despesas realizadas na casa da Livraria. Recomendava, assim, que se suspendesse a obra começada, até ser examinada por engenheiro da Corte para determinar o mais conveniente[18].

A carta cairia como uma bomba junto da Mesa e do próprio Rei que, em 31 de Agosto, oficia ao vice-reitor (ausente Figueiroa) e, do mesmo passo que lhe remete cópia da mesma e estranha o lançamento de obra nova sem sua provisão, exige os necessários esclarecimentos sobre a matéria em causa[19]. Ao que o vice-reitor procede, defendendo a ausência de provisão "por se entender que como era de reparo, e reedificação de obra antiga" e soli-

---

[12] "A Torre da Universidade...", pp. 17-18, publicando também J. Ramos Bandeira a provisão (AUC, *Provisões da Universidade*, tomo IV, fl. 152) e o essencial da informação de S. C. (*O Edifício da Universidade...*, tomo II, pp. 6-7 nota).

[13] AUC, *Receita e despesa da Universidade*, 1729-32, fl. 72v (cfr. Vergílio Correia, "O Edifício da Universidade...", p. 135).

[14] "A Torre da Universidade...", p. 17 (AUC, *Receita e Despesa da Universidade*, 1725-28, fl. 77v).

[15] AUC, *Despesas feitas pelo agente Bento Gomes Castanheira com a obra da torre, sinos e relógio, 1728-29*, fls. 14-14v.

[16] Cfr. *idem, ibidem*, fl. 40.

[17] Para a história da construção da torre, veja-se: AUC, Torre da Universidade, *Obras de construção, férias e materiais, 1728, 1729, 1730*; *Obras de construção, férias e materiais, 1731, 1732, 1733*; *Despesas feitas pelo agente: férias e materiais, 1729-1730*; *Despesas feitas pelo agente Mateus Monteiro: férias e materiais, 1730-31*; Agencia, *Despesas feitas pela agência de Coimbra – Obras da Universidade – Agentes Domingos Duarte, Bento Gomes Castanheira, 1709-1735* (Despesas com a Torre da Universidade, 1731-32); Receita e Despesa, *Receita e Despesa da Universidade, 1729-32* (onde se regista, a fl. 72v., a remessa para Lisboa dos 48 000 rs. destinados ao arquitecto da Corte que fez a nova planta) e *Receita e despesa da Universidade, 1733-36*.

[18] Arquivos Nacionais – Torre do Tombo (TT), Mesa da Consciência e Ordens, Maço 60, doc. 33.

citando ao Rei que autorizasse a continuação do que designa de *reparação* da torre "pois sem os sinos se não podem reger as cadr.as porq. emq.to se não levanta a Torre se hade a un.de governar pello rellogio do coll.o da comp.a; e pa os quartos por hum de parede" [20].

A capciosa designação de *reparação* dada pelo vice-reitor à obra da torre nova (e correlativa demolição da antiga) terá produzido irritação na Mesa e no monarca, que consideraram "afectada a desculpa" [21], pelo que, a 7 de Outubro, segue reprimenda em forma (dirigida a este e a todos os deputados metidos no conluio), estranhando uma vez mais o lançamento da obra sem a competente provisão que a autorizasse, sendo ela efectivamente de demolição e reedificação, da qual não havia aparentemente *repentina nessecid.e*. Ordena-se, assim, a suspensão da mesma até nova ordem, requisitando o Rei a planta e orçamento de custos *feito pellos Arquitetos q. dis a informação forão ouvidos* (e de que exige os respectivos relatórios sobre as concretas deficiências da torre velha), do mesmo passo que ordena que se meta pregão para se arrematar pelo menor preço, exigindo informação sobre o sistema de remuneração de Gaspar Ferreira [22].

Figueiroa, entretanto regressado, apressa-se a responder pelo miúdo à intimação real, esclarecendo que mandara suspender os trabalhos, e "som.te se continuara a treçar a cal q. estaua em pô p.a se não perder, e o aranco, e carreto da pedra p.a que com o inverno se não fizesse o campo invadiavel", tendo afixado igualmente os editais, esclarecendo, porém, que "não houvera quem lançasse, mais q. o M.e das obras Gaspar Frr.a", cujo lanço remetia, mas não o orçamento do custo da obra "por não hauer naquella cid.e quem a saiba medir e orçar". Expedia também as *certidões* dos arquitectos sobre o estado da torre antiga e duas plantas que fizera o Ferreira. Ao mesmo tempo voltava a defender a decisão do seu derrube com a precaridade da sua estrutura, em razão do que, parecendo conveniente se desse maior altura à torre nova, fora o mestre de opinião de que "se devia alargar mais p.a mayor segurança".

Seguidamente, sacode a água do capote sobre a questão da provisão, afirmando que "dandosse principio á obra dissera elle R.or q era necessr.o dar conta a V. Mag.e e esperar licença sua", ao que se opusera o deputado Geraldo Pereira Coutinho, protestando que "a licença era escuzada pello custume ter imterpretado o estatuto"; que, na verdade, ele próprio havia estado ausente por questões de saúde, mas que, de facto, "não podia negarse que fora culpa procederse neste cazo sem licença". A verdadeira responsabilidade da demolição da torre não era, porém, em sua opinião, da Mesa da Fazenda, "por ser proffissão alhea da sua", mas dos "Arquitetos, que asim lhes pareseo, e o aconselharão"...

Repele então as criticas do tesoureiro da Capela sobre os inconvenientes da edificação da nova torre para o *geral* de Medicina, escada e pórtico, já contornados, diz, pedindo ao Rei se dignasse conceder licença para a prossecução da obra "na forma da última planta do M.e", de que resultava ouvir-se melhor o sino e o relógio da cidade e porque corresponderia melhor às obras da Universidade, todas feitas com grandeza e de contrario se perderia a despesa feita, orçada em mais de 3 000 cruzados. E reserva para o fim o melhor argumento: o de que o próprio Rei havia "mostrado dezejos de q. na vnd.e floreça a sciencia de Mathematica p.a q. lhe havia V. Mag.e ordenado comprasse l.os novos, e instrumentos Mathematicos, e parecer necessário haver na Torre hum observatório por não achar o

[19] AUC, Provisões, *Provisões (Registos), 1723-1732*, liv. nº 145, fl. 251v.
[20] Arquivos Nacionais – Torre do Tombo (TT), Mesa da Consciência e Ordens, Maço 60, doc. 33.
[21] *Idem, ibidem*.
[22] AUC, Provisões, *Provisões (Registos), 1723-1732*, liv. nº 145, fl. 254v-fl. 255.

P.e D.os Capaci outro citio maes capas, e com a mayor altura e largura delle se evitava a g.de despeza se se houvesse de fazer o observatório em outra p.te como reprezentara a V. Mag.e e a largura bastava ser capas p.a vinte pessoas" [23].

É em face disto que, ponderados na Mesa da Consciência o intrincado *negócio* em que a obra da torre se convertera e a planta dela feita pelo mestre de obras universitário e remetida pelo Reitor, se decide encarregar Lázaro Leitão Aranha, deputado da mesma e superintendente das suas obras, além de cónego da Patriarcal, de que "mostrasse a d.a planta aos Arquitettos desta Corte". E, como fosse desaprovada, "se mandou fazer outra pello Arquitetto Romano António Canavari", a qual o próprio Lázaro Leitão entrega na Mesa a fim de ser expedida para Coimbra, como efectivamente foi, em 17 de Dezembro, acompanhada da carta régia onde se informava o prelado da reprovação da planta que enviara por parte dos arquitectos da Corte e de como "pelo mais perito se mandou fazer a q. com esta se vos remette com a q. inviasteis, da mesma altura e grandeza mas de milhor fabrica". Ordenava-se-lhe, em conformidade, que pela dita nova planta "mandareis fazer a Torre", não por arrematação mas por jornal, recebendo Gaspar Ferreira ao dia, sob a direcção do mesmo Geraldo Pereira Coutinho sobre quem o reitor descarregara a responsabilidade do derrube da torre antiga, mas que em fim de contas era agora louvado "pello bem q. me tem servido na superentendencia das obras dessa und.e". De véspera seguira a ordem para o pagamento dos 48 000 rs. "p.a satisfação do Arquiteto a q.m se mandou fazer hua planta p.a a Torre q. se ha de fazer na ditta Und.e" [24].

* * *

Concluída em Julho de 1733, após um dispêndio de 14 543$522 rs., a crer em contabilidade adrede elaborada [25], a obra da torre universitária gerara necessariamente alguma turbulência na vida da instituição, desde logo por suceder, quase imediatamente, a outra empresa altamente dispendiosa, como o fora a Casa da Livraria [26]. E tal se repercutiria, fosse nas críticas do tesoureiro da Capela, fosse nas reservas da Mesa da Consciência. E outro tanto sucedia com a capacidade de Gaspar Ferreira (cuja fortuna profissional na obra da Livraria se talhara) não tanto para levar a cabo tal cometimento, mas para projectar a nova obra, sendo certo que o tesoureiro não mentira ao cominá-lo de *entalhador, metido a Arquiteto* [27]. E também Pereira Coutinho, lente universitário, fizera na construção da Livraria a sua carreira de superintendente das obras escolares, aliás com competência, como a Mesa terminaria por reconhecer ao confiar-lhe de novo o encargo da direcção da torre. E aí, provavelmente, adquirira o gosto que o levara a ser o autor moral, a fazer fé nos documentos, do derrube da primitiva torre.

A escolha de Gaspar Ferreira para projector da nova obra dever-se-á, talvez, ao desejo de a fazer passar desapercebida do poder central e centralizador (que dificilmente aprovaria tal encargo, na esteira do enorme dispêndio a que conduzira a recém-concluída

[23] Arquivos Nacionais – Torre do Tombo (TT), Mesa da Consciência e Ordens, Maço 60, doc. 33.

[24] Cfr. *idem, ibidem* e AUC, Provisões, *Provisões (Registos), 1723-1732*, liv. nº 145, fl. 257 e 258.

[25] Cfr. *Annuario da Universidade de Coimbra, anno lectivo de 1877-78*, p. 255.

[26] Cfr. Fernando Taveira da Fonseca, *A Universidade de Coimbra (1700-1771). Estudo social e económico*, Coimbra, Por Ordem da Universidade, col. "Acta Universitatis Conimbrigensis", 1995, pp. 495 e 778.

[27] Sobre Gaspar Ferreira veja-se fundamentalmente: António Filipe Pimentel, "Gaspar Ferreira", *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Lisboa, Presença, 1989, pp. 187-188. O livro que temos em preparação sobre a Casa da Livraria universitária esclarecerá amplamente a sobeja justeza das palavras do tesoureiro da Capela, ao documentar a ascensão profissional do mestre de obras universitário.

Biblioteca), como coisa caseira e de somenos, intento que a carta do tesoureiro da Capela frustraria. Que a Universidade, uma vez chamada à colação, não depositaria exagerada fé na capacidade de Gaspar Ferreira para improvisar-se em arquitecto, nem, tão pouco, no fruto do seu esforço (modestamente remunerado com 6 400 rs.), demonstra-o o facto de o reitor Figueiroa se ter apressado a solicitar-lhe nova planta (que refere como a *última planta do M.*^e^) que, ao ser intimado, remete ao Rei com a primeira. O conflito que, ainda em 1733, estalaria entre a Escola e o artífice a propósito das deficiências do risco que dera para as letras dos mostradores do relógio dessa mesma torre, e que redundaria no pagamento por sua conta do trabalho do fundidor, trai a natureza dessa relação [28].

Foi na confusão deste *negócio* que o Rei e a Mesa da Consciência resolveram pôr ordem, cientes da inevitabilidade de levar por diante a obra iniciada, visto encontrar-se já reduzida a entulho a primitiva torre. E na decisão terá pesado também a relevância da obra para o desenvolvimento dos estudos matemáticos e das observações astronómicas na Universidade, recomendadas pelo Rei e o parecer de Domingos Capacci, que não teria achado "outro citio mães capas" [29] Assim, pois, observadas pelos *arquitectos da Corte* e obviamente reprovadas as traças provincianas de Gaspar Ferreira, seria o encargo do novo projecto cometido ao *mais perito*, o qual, por esses anos e pela aura que rodeara a sua vinda era, sem dúvida, Canevari, recém-chegado, aliás, à Corte do *Magnânimo*, aureolado por alguns trabalhos de renome na Cidade Eterna onde, de resto, desde 1725 que se ocupava no serviço do monarca, edificando a Academia dos Árcades. Relacionada tradicionalmente com o projecto do Aqueduto das Águas Livres, que chegaria a dirigir por espaço de alguns meses – antes que a controvérsia em que se envolveu com os técnicos portugueses comprometesse a sua credibilidade, ditando o seu afastamento da obra (e do Reino) em 1732 –, a sua estadia na Corte portuguesa ficaria associada a intervenções no Paço da Ribeira e no do Patriarca, ao Tojal e à programação dos fogos de artifício para a celebração, em Lisboa, em inícios de 1728, do casamento da Infanta D. Maria Bárbara com o Príncipe das Astúrias, D. Fernando. Mas, sobretudo, à realização da celebrada *torre do relógio* desse mesmo palácio [30], fixada na iconografia e que constituíra a principal razão da

[28] Cfr. AUC, Fazenda da Universidade, *Lembranças da Meza da Fazenda*, fl. 80v-81.

[29] Com efeito, vem a propósito referir que a suspensão da obra do observatório astronómico de Elsden, a cuja edificação se sacrificaria o castelo, na sequencia da reforma universitária de 1772, seria ditada, não por razões de carácter económico, mas por se ter chegado à conclusão de ser o local desadequado à finalidade pretendida, vindo a ser substituído, como é sabido, por outro edificado por Macomboa no Pátio da Universidade (conforme demonstraremos no 2º vol. da monografia *A Morada da Sabedoria*), o que parece confirmar a eleição de D. Capacci.

[30] Sobre a actividade de António Canevari relacionada com Portugal vejam-se: Francisco Marques de Sousa Viterbo, *Dicionário Histórico e Documental dos Arquitectos, Engenheiros e Construtores Portugueses*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988, vol. I, pp. 160-162; Ayres de Carvalho, *D. João V e a arte do seu tempo*, Lisboa, 1962, vol. II, pp. 311, 341, 343, 357 e 359-372; José Fernandes Pereira, *A acção artística do primeiro Patriarca de Lisboa*, dissertação de mestrado policopiada, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1986, pp. 62 e 79-80; *idem*, "António Canevari", *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Lisboa, Presença, 1989, pp. 107-108; Irisalva Moita, "O Aqueduto das Águas Livres e o abastecimento de água a Lisboa", Irisalva Moita (coord. de), *D. João V e o abastecimento de água a Lisboa*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 1990 (cat.), pp. 28-23; Joaquim O. Caetano, "Arquitectos...", ibidem pp. 74-77; Paola Ferraris, "António Canevari a Lisbona (1727-1732)", *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo*, Roma, Árgos, 1995 (cat.), pp. 57-64; José Manuel Alves Tedim, *Festa Régia no tempo de D. João V. Poder, espectáculo, arte efémera*, dissertação de doutoramento policopiada, Universidade Portucalense Infante D. Henrique, Porto, 1999, vol. I, p. 278; Ana Paula Rebelo Correia, "Fogos de artifício e artifícios de fogo nos séculos XVII e XVIII: a mais efémera das artes efémeras", *Arte Efémera em Portugal*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2000, cat., pp. 125-128.

intuição historiográfica que levaria a identificá-lo como o *mais perito* dos arquitectos da Corte aludidos na documentação conhecida e, desse modo, como o presumível autor da actual torre da Universidade de Coimbra.

Não sabemos, porém, se a *perícia* de Canevari, no acto de ser-lhe encomendado o novo projecto para a torre de Coimbra, se estribava já então no talento com que traçaria a da Patriarcal[31]. Certo é documentar-se a sua presença em Portugal desde meados de 1727[32], datando do Outono do ano seguinte a elaboração do seu projecto para Coimbra (entre a requisição das plantas de Gaspar Ferreira, a 7 de Outubro e a expedição da sua, a 17 de Dezembro), o que torna meramente viável essa presunção. Mas, sobretudo, seguro é não ser a sua celebrada *torre do relógio*, em fim de contas, mais que um campanário, erigido sobre a base de uma velha torre preexistente, como indica claramente Francisco Xavier da Silva e corrobora Vieira Lusitano, no poema *O Insigne Pintor e Leal Esposo* – ao aludir aos estragos feitos pelo terramoto na "antiga Base em que só padecera"[33] – e confirma a iconografia[34], provavelmente destinado a permitir (como igualmente mostra a iconografia) a contemplação dos sinos e relógio a partir do Terreiro do Paço. Um dos quesitos, em fim de contas, que haviam orientado a elaboração do projecto universitário (ou pelo menos a segunda traça) porquanto, como ficou visto, o reitor alude à "forma da última planta do M.^{e}", de que resultava ouvir-se melhor o sino e o relógio da cidade.

O que é inquestionável é que a mesma sina o perseguiria em Coimbra: de facto, a altura e largura da base da nova construção (bastante ampliada, por aquela razão, em relação à torre original) seriam definidas na planta de Gaspar Ferreira e em função delas se havia procedido a obras no ângulo interno do palácio universitário, mudando a janela do *geral* de Medicina e o pórtico de Laprade e mexendo nas escadas, conforme o reitor miudamente explicara ao Rei, para atalhar os *inconvenientes* apontados pelo tesoureiro da Capela[35] – obras que tudo aconselhava a respeitar. E definido ficara também o seu acabamento em forma de terraço, a fim de nele providenciar o observatório recomendado pelo Rei, onde instalar os *instrumentos Mathematicos* a contento de Domingos Capacci, em observância, em fim de contas, à utilização pragmática de tal estrutura, que fizera com que a casa do sino da antiga torre fosse usada para as dissecções de anatomia, "por ser clara e boa". Ao romano não restava, pois, mais que reformulá-la, "da mesma altura e grandeza mas de milhor fabrica".

O que efectivamente fez, criando, com a torre da Universidade (que não com a da Patriarcal), um raro protótipo de torre campanária civil, serena e majestosa, um pouco seca nas suas linhas severamente modeladas, quebradas somente pelo lavor delicadíssimo do frontão, originalmente rematado em ático, projectando o relógio, como notaria

---

[31] A. de Carvalho aponta o ano de 1728 para a sua realização, embora sem qualquer apoio documental (cfr. *D. João V*..., vol. I, p. 361).

[32] A questão da vinda de Canevari, que a historiografia tradicionalmente estabelece em 1728, seria definitivamente resolvida por Paola Ferraris, ao documentar a sua partida de Roma em 9 de Junho de 1727, tendo recebido o primeiro pagamento em Abril do embaixador André de Melo e Castro ("António Canevari...", p. 57). A primeira obra documentada – os fogos de artifício para o casamento dos Príncipes das Astúrias – remonta a Janeiro de 1728 (cfr. J. M. Tedim, *Festa Régia*..., vol. I, pp. 277-278).

[33] Cfr. Sousa Viterbo, *Dicionário*..., vol. I, p.. 160-161.

[34] Efectivamente, toda a iconografia seiscentista do Paço da Ribeira, se observada com atenção, documenta a existência dessa antiga torre, no exacto local onde, na iconografia da primeira metade do século XVIII, surgirá a celebrada torre de Canevari.

[35] Arquivos Nacionais – Torre do Tombo (TT), Mesa da Consciência e Ordens, Maço 60, doc. 33.

Nogueira Gonçalves, para uma posição insólita nas torres portuguesas[36]. E que levaria o viandante Viqueira a louvar essa *sencillez dieciochesca*[37], de que aliás fizera prova nas obras romanas que a haviam precedido[38]. E que mais avultaria, certamente, a conservar-se ainda, aureolando o supreendente observatório em que afinal consiste, o douramento original da grade que a coroa, pago a Manuel da Silva (mais um dado para a vida do artista) em Julho de 1734[39].

Mas também Gaspar Ferreira tem parte de relevo na obra final. Se o seu palmarés de *entalhador, metido a Arquiteto* o não habilitaria, certamente, a conceber a nova torre à altura da *grandeza* a que a Universidade estava habituada (ao menos desde finais da anterior centúria), essa mesma sua intuição para o rigor da execução do ornato e a ciência prática adquirida na Casa da Livraria, desde que assumira a sua direcção (e de que aí fizera prova), não deixariam de ser reconhecidas pela Mesa, ao confiar-lhe a nova empresa– mesmo que a jornal – rendendo-se, como em quase todos os aspectos do controverso *negócio* em que a erecção da torre se havia convertido, à situação *de facto* criada por não haver "quem lançasse, mais q. o M.^e^ das obras Gaspar Frr.^a^", como se apressara a informar o reitor, ao ser pressionado a apregoar a sua arrematação. Pelo que a ele se deve, inquestionavelmente, esse "saber fazer" que avulta no trabalho realizado, e sem o qual a bela *fabrica* riscada pelo *romano* se teria fatalmente pervertido.

E é essa feliz articulação de competências, plasmada no produto final, que explica a desconfiança com que, no seu despeito, as velhas torres da cidade haviam de assistir à chegada da nova, galharda, "muy altiva, e soberba", como descreve, em humorística e académica prosa, em 1732, o jesuíta Manuel Francisco da Silva, na sua curiosa *Carta em q. se relatão os dous sinos novos, hum da Companhia, outro da Und.^e^, a cuja Torre houve grandes opposiçoens das outras*[40]. No que constitui, em fim de contas, o melhor testemunho de que a aura carismática que haveria de rodear a emblemática construção, já ensaiava os primeiros passos antes de concluir-se a sua própria edificação.

---

[36] Cfr. *Inventário Artístico de Portugal – Cidade de Coimbra*, Lisboa, Academia Nacional de Belas Artes, 1947, p. 106b. Para a história do relógio, veja-se: AUC, Escrituras da Universidade, Liv. 48, tomo 2°, fl. 141; Agência, *Contas da despesa que se faz por mandados – pagamentos feitos pelo escrivão Dr. João de Sousa Araújo, 1731-32*, liv.° n° 52, fl. 1v; Agência, *Despesas feitas pela Agência em Coimbra – Obras da Universidade – Agentes Domingos Duarte, Bento Gomes Castanheira, 1709-1735*, liv.° n° 55, fl. 30; "Breve noticia do Paço e Edificio das Escholas da Universidade de Coimbra", *Annuario da Universidade de Coimbra*, 1867-68, Coimbra, Imprensa da Universidade, p. 4; Manuel Lopes de Almeida, *Artes e ofícios em documentos da Universidade*, vol. III, Século XVIII (1726-1753), Coimbra, 1974, pp. 90-92 e 97-99.

[37] J. M. Viqueira, *Coimbra*..., p. 211.

[38] Cfr. Paulo Varela Gomes, *O essencial sobre a arquitectura barroca em Portugal*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987, pp. 38-39.

[39] Cfr. AUC, Agencia, *Contas da despesa que se faz por mandados – pagamentos feitos pelo escrivão Dr. João de Sousa Araújo, 1733-34*, liv. n° 53, fl. 11v e (para a feitura e transporte da grade) *Despesas feitas pela Agência em Coimbra – Obras da Universidade – Agentes Domingos Duarte, Bento Gomes Castanheira, 1709-1735*, liv. n° 55, "Despesas com a Torre da Universidade", 1731-32, fl. 28 e 39.

[40] Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, Ms. 1091, p. 55-58v. Para a história dos sinos da torre, vejam-se: AUC, Torre da Universidade, *Despesas feitas pelo agente Bento Gomes Castanheira com a obra da torre, sinos e relógio, 1728-29*, fl. 131v-132; *Despesas feitas pelo agente Mateus Monteiro: férias e materiais, 1730-31*, fl. 22v, 23v-29, 114v, 116; *Relógio, relojoeiro, sinos, 1603-1896*; Receita e Despesa, . Nogueira Gonçalves, *Inventário*..., p. 106b-107.

Torre do Relógio da Patriarcal
(Zuzarte, *Vista do Terreiro do Paço*,
desenho à pena, c. 1750,
Museu da Cidade, Lisboa, porm.).

Vista do primitivo campanário da Capela Real
(anónimo, *Vista do Terreiro do Paço*, óleo sobre tela, c. 1693,
col. Jorge de Brito, Cascais, porm.).

Representação da primitiva torre da Universidade
(Claude de Laprade, *Gerais*, c. 1702).

Torre da Universidade de Coimbra
(vista geral).

Torre da Universidade de Coimbra
(porm. do campanário).

A mobilidade do impressor quinhentista português António de Mariz

Fr. António-José de ALMEIDA OP

À memoria dos meus professores na FLUP:
José António Ferreira de Almeida,
Flávio Gonçalves, e
Carlos Alberto Ferreira de Almeida;
e dos meus confrades:
Fr. Raúl de Almeida Rolo OP e
Fr. António do Rosário OP.

Esta comunicação radica-se nas pesquisas que realizei entre meados de 1999 e finais de 2003, especialmente como bolseiro da Fundação para a Ciência e a Tecnologia, em ordem à elaboração da minha Tese de Doutoramento, sob a orientação do Prof. Doutor Fausto S. Martins, entregue no dia 16 de Junho de 2005, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, onde iniciei os estudos universitários no ano lectivo de 1972/73, e onde obtive os graus de Bacharel e de Licenciado em História.

Além de referir as mudanças de local da oficina tipográfica de António de Mariz, analisarei as portadas das duas edições que fez do *Flos Sanctorum* de Fr. Diogo do Rosário OP, as mais interessantes folhas-de-rosto que este impressor estampou, e das quais tive a graça de encontrar grande parte dos modelos que utilizou.

Encontramos António de Mariz com a sua oficina tipográfica montada em Coimbra em 1556, ano em que dá à estampa, em latim, a *Logica Aristotelis stagiritæ* (Ans. 832). Intitula-se *Typographus Regius* e decora o rosto desta obra com o brasão do cardeal-infante D. Henrique. Nas calendas de Janeiro 1561 sai dos mesmos prelos conimbricenses uma nova edição desta obra, ostentando desta vez na folha-de-rosto o monograma do Nome de Jesus (*IHS*), adoptado pela Ordem fundada por Santo Inácio de Loyola como seu emblema. É de supor que a edição de 1556 tenha sido desejada pelo Pe. Inácio Martins SJ, que nesse ano iniciou em Évora o curso de Filosofia, o qual tinha dado anteriormente em Coimbra (Maurício, 1959, p. 254). Em 1551, tinha o cardeal-infante D. Henrique mandado construir em Coimbra um colégio para a formação de clérigos, cujas obras suspendeu quando resolveu fundar um colégio para a Companhia de Jesus em Évora (Cid, 1997, p. 396), onde era arcebispo (vd. Maurício, 1969, c.1762).

Porém, a 3 de Junho do já referido ano de 1561, encontramos a oficina de António de Mariz sediada não já na 'Lusa Atenas' (Coimbra) mas na 'Roma Portuguesa' (Braga), imprimindo os *Carmina* de João Despautério (Ioannes Despauterius), o gramático flamengo Van Pauteren (ca.1460-1520), juntamente com o seu célebre compêndio intitulado *De Arte Grammatica* (cf. Martins, J.V. de Pina, 1967) "*Cum quibusdam aliis ad puerorum institutionem necessariis*" (Ans. 834). Esta obra ostenta no rosto o monograma do Nome de Jesus. Logo de seguida, a 9 de Junho, sai dos mesmos prelos em Braga uma obra intitulada *Doctrina Christam. com algũas orações & o Rosayro de nossa Senhora* (Ans. 835), ostentando também

no rosto o monograma do Nome de Jesus. Nesta última produção, António de Mariz intitula-se "empresor do senhor Arcebispo Primas". Este Arcebispo Primaz é o dominicano D. Fr. Bartolomeu dos Mártires, que em 1558 tinha sido eleito para a cátedra primacial de Braga (Rolo, 1965, c.744), na qual sucedia ao carmelita D. Fr. Baltasar Limpo. Ora nesse ano de 1561 tinha o 'arcebispo santo' (como era designado o Beato Bartolomeu dos Mártires) chamado os membros da Companhia de Jesus para o Colégio de S. Paulo. É de calcular que o nosso impressor tenha vindo de Coimbra para Braga precisamente para imprimir os manuais escolares de que os jesuítas necessitavam para o seu ensino, tanto mais que o novo *Missal Bracarense* tinha sido encomendado pelo anterior arcebispo em Lyon [**Fig.1**] (Odrioz. 104). D. Fr. Baltasar Limpo tinha decidido editar um novo missal para a sua diocese, com rito próprio, após uma visita pastoral, durante a qual "verificou que havia poucos missais e esses em mau estado e deficientes nas rubricas" (Rolo, 1964, p. 294).

Sai dos prelos bracarenses de António de Mariz, a 1 de Julho de 1567, a edição *princeps* do *Flos Sanctorum* do Pe. Fr. Diogo do Rosário OP (Ans. 844), com o título: *História das vidas e feitos heróicos e obras insignes dos santos...* Esta obra tinha sido realizada, como se indica no título, "de mandado" de D. Fr. Bartolomeu dos Mártires. A portada [**Fig.2**], que orna os rostos das duas partes em que ela é dividida, tem semelhanças, no cabecel e no embasamento com a portada do rosto do *Missal Bracarense* impresso em Lyon, em 1558 [**Fig.1**]. Contrariamente às obras saídas anteriormente dos prelos de António de Mariz, esta é uma obra profusamente ilustrada.

Fig. 1. *Missale iuxta vsum & ordinem Almæ Bracarensis Ecclesiæ Hispaniar? Primatis...* (D. Fr. Baltasar Limpo OCarm). Lyon: Petrus Fradin, 1558, rosto.

Fig. 2. Fr. Diogo do Rosário OP – *História...dos Santos*. Braga: António de Mariz, 1567. I Parte, rosto, 2ºestado.

A imagem da *Senhora com o Menino*, que orna o cabecel da *História...dos Santos* de 1567, é cópia em espelho da que figura como remate do frontispício do *Missal Bracarense* de 1558. Também a parte de baixo parece inspirada na edição lionesa do *Missal Bracarense*, com os leões heráldicos ladeando o escudo do arcebispo. D. Fr. Baltasar Limpo utiliza as armas da família Limpo (vd. Gab.Est.Herald., 1971), enquanto D. Fr. Bartolomeu dos Mártires, que não era nobre por nascimento, escolhe as armas da sua família religiosa, a Ordem dos Pregadores.

Apesar de conservar o título de "Impressor do Arcebispo de Braga Primas. &c.", dá à estampa em Coimbra, nesse ano de 1567, um *Compendio e Sumario de Confessores*, obra acabada a 30 de Setembro (Ans. 845). Continua a imprimir em Braga até 1569, ano em que regressa a Coimbra, onde volta a imprimir o *Compendio e Sumario de Confessores*, agora "emendado por mandado do senhor Bispo de Coimbra", obra acabada a 30 de Abril, conservando o título de "Impressor do Arcebispo de Braga".

Ao imprimir em 1570, em Coimbra, as *Cartas que os Padres e Irmãos da Companhia de Jesus, que andão nos Reynos de Japão*, obra acabada no mês de Julho (Ans.855), intitula-se já "Impressor e Liureyro da Vniversidade", ornando a portada deste livro com as armas do bispo-conde D. Fr. João Soares OESA. Podemos por isso supor que tenha sido por causa de imprimir obras para o bispo de Coimbra (e conde de Arganil) e dos jesuítas que tenha regressado à Cidade dos Doutores.

Por alvará d'el-rei D. Sebastião, datado de 26 de Janeiro de 1572, foi concedido a António de Mariz um privilégio por 5 anos para a impressão dos *Missais Novos*, com condição de os imprimir dentro dum ano a partir da data do referido alvará (Deslandes, 1888, p. 68; Anselmo, p. 238 *b*). Efectivamente, publica em 1573 a primeira edição desses missais, intitulados *Missale Romanum, ex decreto sacrosancti Concilii Tridentini restitutum*. Desta 1ª edição conserva-se somente um exemplar na Biblioteca Nacional, em Madrid (Odrioz. 128). Trata-se de uma obra muito ilustrada, como o pude comprovar *de visu*, a mais ilustrada que sai dos seus prelos logo a seguir ao *Flos Sanctorum* de Fr. Diogo do Rosário. Voltará a imprimir este *Missal Romano*, dentro do quinquénio do privilégio, em 1575 (Ans. 868; Odrioz. 129) – isto segundo o que pude apurar. Em 1574 tinha impresso um *Missal Manuale Romano* (Odrioz. 163), ou seja, um Missal abreviado ou Manual (Odriozola, 1996, p. 181).

A segunda edição do *Flos Sanctorum* de Fr. Diogo do Rosário sairá da oficina de António de Mariz, agora sediada de novo em Coimbra. O rosto da IIª Parte desta edição [Fig.4] tem semelhanças com as portadas [Fig.3] do Missal de Valência (*Missale Valentinum*), impresso em Veneza, por Luca Antonio de Guinta, em 1509 (Odrioz. 87). Desta segunda edição do *Flos Sanctorum* de Fr. Diogo do Rosário descobri três impressões diferentes nas minhas pesquisas, às quais chamei A, A bis e B (Almeida, 2005, II Parte, 2.1.2).

Anselmo (A.J., 1926, nº 872, pp. 252*b*-253*a*) descreve a portada da impressão B como: "port[ada] que na parte sup[erior] tem a fig[ura] de Cristo Salvador e na inf[erior] a representação da Ceia, com legendas apropriadas." Em relação àquela que aqui reproduzo (e que foi estampada nas impressões A e A bis) [Fig.4], na portada da impressão B, as pequenas estampas de santos, colocadas aos lados, foram substituídas por tarjas com brutescos. Anselmo só assinala as peças superior e inferior. Estas pertenceriam a uma composição da qual António de Mariz não utilizou as duas peças laterais que dela fariam parte, talvez por entretanto se terem perdido.

Segundo as minhas pesquisas, a origem desta portada parece estar numa outra impressa em Veneza, por Luca Antonio de Giunta, em 1509, da qual derivam diversas portadas impressas na Península Ibérica. Encontrei esta portada veneziana impressa por várias vezes, com variantes, no *Missale iuxta ritum alme Ecclesiae Valentine* [Fig.3], e constituídas por seis peças, uma vez que as colunas laterais admitiam a substituição de três conjuntos de corpos intermédios intercalados, correspondendo ao conjunto de duas peças em que figura, no exemplo reproduzido, a *Anunciação*; admitindo também a substituição do corpo central da parte inferior da composição, que, no exemplo reproduzido, figura a *Última Ceia*. A sua estrutura é deveras complexa, e só a observação das várias portadas existentes nesta obra, com as suas diferentes combinações me permitiu descortinar os lugares de junção, muito bem encaixados.

As obras ibéricas copiadas ou inspiradas nesta que encontrei no decorrer da minha pesquisa são as seguintes: um frontispício impresso em Alcalá de Henares, na oficina de Miguel Eguía, a 23 de Janeiro de 1524, nas folhas-de-rosto das duas partes da *Erudita in daviticos psalmos expositio* (García, 1984, fig. 54, cat nº 49) [1]; e um frontispício impresso em Valência, na oficina de Joan Joffre, em 1528, e na de Francisco Díaz Romano, em 1536. Em 1528, Joan Joffre imprime esta portada em duas obras: o *Tractatus seu Questio de secreto*..., de Arnaldo Albertini (García, 1984, fig. 70, cat nº 845), e as *Questiones super*

Fig. 3. *Missale iuxta ritum alme Ecclesiae Valentine*. Venetia: Luca Antonio de Giunta, 1509. Fólio [I] – 'Dominicale'.

Fig. 4. Fr. Diogo do Rosário OP – *História...dos Santos*. Coimbra: António de Mariz, 1577 A bis. II Parte, rosto.

[1] O cabecel é cópia fiel do impresso veneziano.

quartum librum sententiarum, de Juan de Celaya (Mendoza, 2002, fig. 58, p. 134). No segundo destes livros, o frontispício é exactamente igual, ou seja com a mesma peça na parte de baixo, ao que, anos mais tarde, em 1536, imprimirá, também em Valência, Francisco Díaz Romano, no *Tractado de la forma que se ha de tener en la celebración del general concilio: y acerca de la reformacion de la yglesia*, do Doctor Guerrero (García, 1984, fig. 89, cat nº 825). Esta entalhadura valenciana é por sua vez copiada em Sevilha, por Juan Varela de Salamanca, em 1534, no frontispício de *Los Morales de San Gregorio* (García, 1984, cat. nº 697), no qual as colunas laterais são substituídas por pilastras formadas por pequenas estampas colocadas umas sobre as outras na vertical.

Enquanto que as portadas venezianas são, como disse, constituídas por seis peças, as portadas valencianas nelas inspiradas são formadas por quatro peças. A nossa portada de 1577 deve ter sido, originalmente, constituída também por quatro peças. Trata-se de um modelo de que fala Artur Anselmo, numa nota escrita em 1992 intitulada "Uma portada não inteiriça dos anos 1537-1539" (Anselmo, Artur, 2002, pp.82-85). Fiz por isso uma reconstituição hipotética do que teria sido esta portada na sua origem [2]: Na nossa portada, nos pilares ou nas colunas, que sustentariam o frontão, deveriam estar representados a Virgem ajoelhada e de mãos postas, do lado direito, em direcção da qual voa, descendo, a Pomba do Espírito Santo, que está no tímpano; e, do lado esquerdo, o anjo da Anunciação (em atitude semelhante à que observamos no *Missal Valenciano* [**Fig.3**]); o Verbo de Deus estaria escondido no ventre da Virgem, onde encarnou.

No já citado frontispício impresso em Alcalá de Henares, na oficina de Miguel Eguía, em 1524, faltam também, como no nosso caso, as colunas que sustentariam primitivamente o frontão, notando-se todavia a parte superior dos capitéis, semelhante à que figura nos exemplares de Valência. Nestes frontispícios espanhóis só falta a Pomba do Espírito Santo, que figura na entalhadura portuguesa.

A falta de verdadeiros pilares no desenho da anterior portada do rosto da II Parte foi solucionado numa portada das edições do *Missale Romanum*, impressas por António de Mariz, em Coimbra, em 1583 (Simões *335) e em 1586 (BPMP: RES-XVI-B-9), no fólio [280] da 1ª sequência, mediante a aplicação dos pilares da portada que figura na 1ª edição, bracarense, do *Flos Sanctorum* de Fr. Diogo do Rosário [**Fig.2**], com *Arma Christi* e Evangelistas, entra o frontão redondo com Deus Pai e a base com a Ceia. Isto aliado ao facto de o Evangelista por baixo da Pomba não lhe voltar as costas, como na portada que reproduzimos [**Fig.4**], mas parecer estar a receber especial inspiração. Não se percebe porquê tal deferência para com o evangelista-pintor em deterimento dos outros três. Tudo isto só se explica por causa de reaproveitamentos.

Analisemos agora mais pormenorizadamente os elementos constantes da nossa portada, comparando-os com outros semelhantes das outras portadas já referidas.

A descrição feita por Anselmo da parte superior, ou cabecel, desta portada [**Fig.4**], que transcrevemos acima, é incompleta e apressada, pelo que resulta, quanto à identificação iconográfica, incorrecta. No que diz respeito à figura central, trata-se de uma descrição rápida. Dentro de um frontão curvo, no centro do tímpano, está representado sim Deus Pai na figura de Cristo em majestade – identificada por Anselmo como "a fig[ura] de Cristo Salvador" –, ladeado por dois anjos em atitude de adoração, as mãos

[2] Não pubicarei aqui essa reconstituição visual por falta de espaço, dado só poderem ser incluídas quatro imagens.

postas, tratando-se com toda a probabilidade de dois dos três arcanjos (Miguel e Rafael). À esquerda do Pai, desce em voo picado a Pomba que representa o Espírito Santo. Nos pilares ou colunas que sustentariam este frontão deveriam estar representados, como atrás afirmei: à nossa esquerda o arcanjo São Gabriel (o terceiro que falta) saudando a Virgem Santa Maria, que estaria figurada na pilastra da nossa direita, sobre ela descendo a Pomba do Espírito Santo que está no tímpano, incarnando no seio da Virgem o Verbo de Deus. O exterior do arco está ornado com a inscrição".AD LAVDEM. ET. GLORIAM. SANCTISSIME. TRINITATIS.", o que nos indica estarmos na presença da representação da Santíssima Trindade, o que corrobora a identificação que proponho. A mesma inscrição aparece já, neste caso por baixo da figura do Todo-Poderoso ladeado por dois anjos, no cabecel do frontispício, impresso em Alcalá de Henares, na oficina de Miguel Eguía, em 1524, o qual, como disse, é cópia fiel do impresso veneziano, executado na oficina de um membro da célebre família de impressores, os Giunti, que tinha outros membos instalados pela Europa, inclusive em Espanha. No impresso complutense faltam também, como no nosso caso, as colunas que sustentariam primitivamente o frontão, notando-se todavia a parte superior dos capitéis, semelhante à que figura nos exemplares impressos em Valência. Nestes frontispícios valencianos só falta a inscrição. Tanto no veneziano como nos espanhóis, falta a Pomba do Espírito Santo, que figura na entalhadura portuguesa. Vemos pois, como já Erwin Panofsky (1997, pp. 63-71) tinha assinalado, que a figura de Cristo em majestade pode representar a Divindade, e por isso ser a representação icónica da Santíssima Trindade.

Na portada que aqui se reproduz [Fig.4], estão colocadas, lateralmente, três pequenas estampas de cada lado, formando como que duas pilastras. Por cima de cada estampa estão impressas inscrições identificativas dos personagens representados. Trata-se dos quatro evangelistas, nos mesmos lugares que nas portadas dos rostos da edição *princeps* [Fig.2], embora se trate, claro está, de estampas de outras entalhaduras. Entre elas, as imagens dos príncipes dos Apóstolos, Pedro e Paulo, no lugar ocupado pelas *Arma Christi*. No que diz respeito à estampa que quer representar São Pedro há um equívoco, devido à semelhança entre o seu atributo específico (a chave) e o do apóstolo Sant'Iago menor (o arco triangular dos pisoeiros[3])

Na parte inferior está representada a *Última Ceia* [Fig.4]. Jesus eleva a hóstia (com a inscrição ihs, tendo sobre as três letras o sinal diacrítico de abreviatura) e o cálice. Encontrei composições semelhantes em três livros impressos em Salamanca, dois dos quais missais. São eles as *Constitutiones almae Salmanticensis Academiae*, s.n. [Salmanticae: Alfonsus de Porras et Laurentius de Liondedei, ca.1529] (Ruiz 170, est. p. 1408), no rosto; o *Missale Secundum ordinem Predicatorum Sācti Dominici*, Salamanca, André de Portinari, 1561 (BPB: Res. 452 P.), nos fólios 1, 7 v°, [94], 142, e 184; e o *Missale...ordinis Sancti Benedicti Vallisoletani*, Salamanca, Juan de Canova, 1567 (Ruiz 644; Odrioz. 117), I sequência, fólios 112, 118, 126, 128 v°, e 178; II sequência, fólios 28, 44 v°, 53, 91, e 150 -diferindo as imagens dos lados, de fólio para fólio-. A maior semelhança da xilogravura portuguesa é com a primeira. Dela devem ter derivado as duas seguintes. A segunda tem pormenores em espelho: direcção do manto; terceiro apóstolo, a contar do centro, virando-

[3] O arco triangular dos pisoeiros (*Wollboden*): "A finales de la Edad Media, en Alemania, se sustituyó el palo de batanero por un *arco triangular* (Wollbogen), otro instrumento de batanero, especie de peine de cardar, que emplean los tejedores y sombrereros para alisar el fieltro." (Réau, L., 1996, t. 2 / vol. 5, p. 185.

-se para o lado. A hóstia não tem nenhum símbolo na primeira, tem uma cruz na segunda, e o *IHS*[4] na terceira. Enquanto nas duas espanholas as inscrições são iguais, difere a segunda parte na portuguesa. Com a junção desta peça, ao mistério da incarnação do Verbo, figurado nas outras três peças superiores da portada primitiva, aliava-se o mistério da transubstanciação do pão e do vinho no corpo e sangue de Cristo. O que não é de estranhar na folha de rosto de um Missal. Aliás a origem desta imagem parece estar, como atrás afirmei, numa outra estampada [Fig.3] no *Missale iuxta ritum alme Ecclesiae Valentine*, impresso em Veneza, por Luca Antonio de Giunta, em 1509, nos fólios [1] e [181].

Neste mesmo ano de 1577, António de Mariz editará um *Manuale Missalis Romani* (Ans. 873; D. Manuel 156; Simões 358; Odrioz. 164). Voltará a imprimi-lo, segundo as pesquisas que efectuei, em 1584 (Odrioz. 165), 1591 (Odrioz. 166), 1596 (Ans. 909; Simões 359; Odrioz. 167), e ca.1599 (Odrioz. 168). Entretanto publica, segundo o que consegui apurar nas minhas pesquisas, mais algumas edições do *Missale Romanum*: uma em 1580[5]; as já citadas de 1583 (Simões *335) e de 1586 (BPMP: RES-XVI-B-9); e uma última, que apresenta duas datas, 1588 no rosto, e 1589 no cólofon (Odrioz. 130).

Uma outra obra litúrgica também muito ilustrada que sai dos prelos conimbricenses de António de Mariz é o *Enchiridion Missarum Solennium, et Votivarum, cvm Ves. et Complet. totius anni...*, da autoria do Sochantre João Dias, impresso em 1585 (Ans. 887; Simões 224). Trata-se de uma recolha de melodias gregorianas, um verdadeiro Gradual (para a Missa) e Antifonário (de Vésperas e Completas).

António de Mariz continuará a imprimir em Coimbra precisamente até 1599, só se ausentando da cidade do Mondego por duas vezes. A primeira, para imprimir em Leiria, em 1575, o *Passionarium* de Manuel Cardoso (Ans. 869; Simões 128). A segunda, quando, fugindo da peste, vai para Sernache dos Alhos, perto de Coimbra, onde imprime, a 8 de Abril 1599, a 2ª edição dos *Dialogos* de seu filho Pedro de Mariz (Ans. 905; Simões 481).

---

[4] Lembremos que esta sigla é pura e simplesmente a abreviatura do Nome de Jhesus. O facto de aparecer muitas vezes impressa nas hóstias, levou a que se interprestasse, popularmente, como abreviatura de Jesus Hóstia Santa, ou, mais eruditamente, como abreviatura de Jesus Hominum Salvator (Jesus Salvador da Humanidade).
[5] Exemplar desconhecido existente em Foz Coa, segundo informação de João Serralheiro, que o descobriu.

Siglas e Abreviaturas:

Anselmo ou Ans. = Anselmo, A.J., 1926
BPB = Biblioteca Pública de Braga
BPMP = Biblioteca Pública Municipal do Porto
c. = coluna
ca. = por volta de (*circa*)
cc. = colunas
D. Manuel = Manuel II, 1929
est. = estampa (em castelhano, *lámina*)
Fev. = Fevereiro
FLUP = Faculdade de Letras da Universidade do Porto
Fr. = Frei
Jan. = Janeiro
OCarm = Ordem do Carmo, Carmelitas Calçados
Odriozola ou Odrioz. = Odriozola, A., 1996
OESA = Ordem dos Eremitas de Santo Agostinho, Gracianos
OP = Ordem dos Pregadores, Dominicanos
OSA =Ordem de Santo Agostinho, Agostinhos
Out. = Outubro
p. = página
Pe. =Padre
pp. = páginas
Ruiz = Ruiz Fidalgo, L., 1994
Set. = Setembro
Simões = Simões, M.A. P., 1990
SJ = Companhia de Jesus (*Societas jesu*), Jesuítas
s.n. = sem pé de imprensa (*sine notis*)
v° = verso
vol. = volume
Dez. = Dezembro

Bibliografia Consultada:

ALMEIDA (OP), (Fr.) António-José de (2005) – *Imagens de Papel: «O Flos sanctorum em linguagem português» de 1513 e o de Fr. Diogo do Rosário OP. A problemática da sua ilustração xilográfica*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto – Departamento de Ciências e Técnicas do Património, 2005. Tese de Doutoramento (policopiada).

ANSELMO, António Joaquim (1926) – *Bibliografia da obras impressas em Portugal no século XVI*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1926 (reedição anastática em 1977). [Abreviado: Anselmo ou Ans.]. [Utilizei o exemplar do Arquivo Histórico Dominicano Português, anotado por Fr. António do Rosário OP].

ANSELMO, Artur (2002) – *Livros e Mentalidades*. Lisboa: Guimarães Editores, Dezembro de 2002. ISBN 972-665-464-5.

ALBERTINI, Arnaldo (1528) – *Tractatus seu Questio de secreto...* Valentia: Joan Joffre, 1528.

CARVALHO, Joaquim Martins de (1868) – *Apontamentos para a história contemporânea*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1868.

CID, Isabel (1997) – "A Fundação da Universidade de Évora". In *História da Universidade em Portugal. I volume, tomo II (1537-1771)*. s.l.: Universidade de Coimbra; Fundação Caouste Gulbenkian, Junho de 1997. ISBN 972-31-0754-6. pp. 394-402.

DESLANDES, Venâncio [Augusto] (1888) – *Documentos para a Historia da Typographia Portugueza nos Seculos XVI e XVII*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1888.

FEIO, Alberto (1944) – "O Missale Bracarense de 1558", in *Minia: Revista do Instituto Minhoto de Estudos Regionais*, Braga, vol. I, nº 1 (Fev. 1944), pp. 4-12.

FERREIRA, J[osé] Augusto (1932) – *Fastos Episcopaes da Igreja Primacial de Braga (séc. III – séc. XX)*. Braga: Mitra Bracarense, 1928-1935. 4 vols. *Tomo III* (1932).

GAB.EST.HERALD. (1971) – "LIMPO–GENEAL." In *VERBO – Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. 1ª ed. Lisboa: Editorial Verbo, Dez. 1963 – Jan. 1991. 12º vol. (10 Out. 1971), c. 139.

GARCÍA VEGA, Blanca (1984) – *El grabado en el libro español. Siglos XV-XVI-XVII (Aportación a su estudio con los fondos de las bibliotecas de Valladolid)*, Valladolid: Institución Cultural Simancas, 1984. 2 vols. ISBN 84-505-0092-3.

MANUALE (1577) – *Manvale Missalis Romani*. Coimbra: António de Mariz, 1577.

MANUEL II (rei de Portugal), D. (1929) – *Livros Antigos Portugueses – 1489-1600 – da Biblioteca de Sua Majestade Fidelíssima*. London: Maggs Bros, 1929-1935. 3 vols. (reedição anastática: Braga, APPACDM, s.d. [pós 1994]). [Abreviado: D. Manuel].

M[ARTÍNEZ OSA], [Fr.] H[ipólito] (1980) -"AGOSTINHOS". In *Dicionário de História da Igreja em Portugal* (dir. António Alberto Banha de Andrade). Lisboa: Editorial Resistência. 1º vol. (31 Dez. 1980),pp. 69a-72b.

MARTINS, José Vitorino de Pina (1967) – "DESPAUTÉRIO (João)". In *VERBO – Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. 1ª ed. Lisboa: Editorial Verbo, Dez. 1963 – Jan. 1991. 6º vol. (18 Set. 1967), cc. 1139-1140.

MAURÍCIO [Gomes dos Santos], Domingos (1959) – "A Fundação da Universidade de Évora (IV Centenário: 1 de Novembro de 1559 – 1 de Novembro de 1959)". In revista *Brotéria*, Lisboa, vol. LXIX (1959, 2º Semestre), nº 4 (Outubro), pp. 249-264.

MAURÍCIO, D[omingos] (1969) – "Henrique (Cardeal-rei D.)". In *VERBO – Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. 1ª ed. Lisboa: Editorial Verbo, Dez. 1963 – Jan. 1991. 9º vol. (10 Out. 1969), cc. 1762-1766.

MENDOZA DÍAZ-MAROTO, Francisco (2002) – *La Pasión por los Libros. Un Acercamiento a la Bibliofilia*. Madrid: Editorial Espasa Calpe, 2002. ISBN 84-670-0147-X.

MISSALE (1509) – *Missale iuxta ritum alme Ecclesiae Valentine*. Venetia: Luca Antonio de Giunta, 1509.

MISSALE (1558) – *Missale iuxta usus m & ordinem almae Bracharensis Ecclesiae Hispaniarum Primatis*... (Fr. Baltasar Limpo OCarm). Lyon: Petrus Fradin, 1558. [Digno de nota, é o exemplar impresso em pergaminho, com as folhas justificadas como os manuscritos, destinado pelo Venerável Bartolomeu dos Mártires ao cartório arquiepiscopal para sua conservação, o qual contém o autógrafo do "Arcebispo Santo" no verso da folha de rosto – exemplar este conservado nos Reservados da Biblioteca Pública de Braga, sob a cota: Res. 71 P.]

MISSALE (1561) – *Missale Secundum ordinem Predicatorum Sancti Dominici*... Salamanca: Andrés de Portinari, 1561.

MISSALE (1567) – *Missale secundum consuetudinem monachorum Ordinis Sancti Benedicti Vallisoletani*. Salamanca: Juan de Cánova, 1567.

MISSALE (1573) – *Missale Romanum*...(S. Pio V OP). Coimbra: António de Mariz, 1573.

MISSALE (1583) – *Missale Romanum*... (S. Pio V OP). Coimbra: António de Mariz, 1583.

MISSALE (1586) – *Missale Romanum*... (S. Pio V OP). Coimbra, António de Mariz, 1586.

ODRIOZOLA, Antonio (1996) – *Catálogo de Libros Litúrgicos Españoles y Portugueses, impressos en los siglos XV y XVI*. Pontevedra: Museo de Pontevedra, 1996.

PANOFSKY, Erwin (1997) – *Peinture et Dévotion en Europe du Nord à la fin du Moyen Âge*. Paris: Flammarion, 1997. ISBN 2-08-012630-X.

ROLO [OP], [Fr.] Raúl de Almeida (1963) – "Formação e Distribuição do Clero segundo o Venerável D. Fr. Bartolomeu dos Mártires". Separata da revista *Lumen*, Junho-Agosto de 1963.

ROLO (OP), (Fr.) Raúl de Almeida (1964) – *O Bispo e a sua Missão Pastoral segundo D. Fr. Bartolomeu dos Mártires*. Porto: Movimento Bartolomeano, 1964.

ROLO [OP], [Fr.] Raúl de Almeida (1965) –"Bartolomeu dos Mártires (D. Frei)". In *VERBO – Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. 1ª ed. Lisboa: Editorial Verbo, Dez. 1963 – Jan. 1991. 3º vol. (15 Set. 1965), cc. 744-746.

RÉAU, Louis (1996) – *Iconografía del arte cristiano*. 1ª ed. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996-2000. ISBN 84-7628-164-1. 6 vols.: *Introducción general*, 2000; tomo 1 – *Iconografía de la Biblia*, 1996 (vol. 1– *Antiguo testamento*, vol. 2 – *Nuevo testamento*); tomo 2 – *Iconografía de los santos*, 1997-98 (vol. 3 – *De la A a la F*, vol 4 – *Dela G a la O*, vol. 5 – *De la P a la Z*).

RODRIGUES, M[anuel] Augusto (1975) -"Soares (D.Frei João". In *VERBO – Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. 1ª ed. Lisboa: Editorial Verbo, Dez. 1963 – Jan. 1991. 17º vol. (2 Dez. 1975), cc. 358-359.

ROSÁRIO (OP), (Fr.) Diogo do (1567) – *História das vidas e feitos heróicos e obras insignes dos santos; com muitos sermões e práticas espirituais, que servem a muitas festas do ano*. Braga: António de Mariz, 1567. 2 Partes em um tomo.

ROSÁRIO (OP), (Fr.) Diogo do (1577) – *História das vidas e feitos heróicos e obras insignes dos santos; com muitos sermões e práticas espirituais, que servem a muitas festas do ano*. Coimbra: António de Mariz, 1577. 2 Partes em um tomo.

RUIZ FIDALGO, Lorenzo (1994) – *La Imprenta en Salamanca (1501-1600)*. Madrid: Arco Libros, 1994/95, 3 vols. ISBN 84-7635-154-2. [Abreviado: Ruiz]

SIMÕES, Maria Alzira Proença (org.) (1990) – *Catálogo dos Impressos de Tipografia Portuguesa do século XVI*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1990. [Abreviado: Simões].

WERMERS, M[anuel] M[aria] (1971) – Limpo (Baltasar). In *VERBO – Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. 1ª ed. Lisboa: Editorial Verbo, Dez. 1963 – Jan. 1991. 12º vol. (10 Out. 1971), c. 140.

A actividade de entalhadores, douradores e pintores do Entre-Douro-e-Minho em Guimarães (1572-1798)

*António José de OLIVEIRA**

1. Introdução

No decurso dos séculos realizaram-se inúmeras encomendas de talha na vila de Guimarães, de que, para muitos casos, apenas nos restam uma memória documental. Esses espécimes, resultantes de encomendas pontuais ou integrados em vastos programas decorativos, traduzem a importância económica e religiosa de Guimarães. Mas valem também como testemunhos de percursos artísticos: de encomendadores, em particular, e da vila de Guimarães em geral, e da forma como estes se articularam no espaço geográfico do Entre-Douro-e-Minho. Memória da passagem de cónegos e prelados da Colegiada de Guimarães, priores e prioresas conventuais, de irmandades, do mecenato do arcebispo D. José de Bragança, esses exemplares contam-nos ainda outras histórias: de ostentação, de riqueza, de gosto, de devoções particulares e até de rivalidades, principalmente com a Sé de Braga.

Este importante capítulo de valorização artística de Guimarães, constitui-se assim como um importante testemunho de uma produção regional com características determinadas por cruzamentos vários, mas também de um universo mais vasto, cujas fronteiras ultrapassam o contexto da urbe vimaranense. Falamos das encomendas exteriores reveladoras da flutuação do gosto e da importância de outros centros artísticos, designadamente dos actuais concelhos de Braga, do Porto, de Santo Tirso e de Vila Nova de Famalicão. Todos estes encomendadores favoreceram a laboração de destacados mestres entalhadores, douradores e pintores oriundos do Entre-Douro-e-Minho que exerceram a sua actividade em Guimarães, para onde foram chamados para conceber ou dar corpo a empreitadas de maior ou menor envergadura, para as quais a clientela rica, fosse ela o Cabido da Colegiada, os cenóbios da vila, as confrarias, ou as ordens terceiras, reivindicava qualidade e prestígio.

Estas obras de talha, por vezes executadas em parcerias estabelecidas com mestres vimaranenses, aportaram uma determinante mais valia à formação empírica destes artistas, permitindo deste modo às oficinas locais um contacto com a obra de outros mestres e oficiais, dando continuidade a velhos discursos artísticos ou introduzindo novos. Apesar dessa concorrência, que foi também uma aprendizagem, as inúmeras encomendas permitiram que na vila e seu termo se desenvolvessem oficinas que respondiam a essas solicitações.

Esta nossa intervenção fundamentada essencialmente no fundo notarial do Arquivo Municipal Alfredo Pimenta, que se projecta num futuro trabalho sobre a obra de talha da vila de Guimarães, permite constatar o labor artístico de mestres oriundos de diferentes locais do Entre-Douro-e-Minho no período considerado. Neste estudo iremos apresentar uma visão global da actividade e mobilidade desses mestres, analisando a documentação notarial e a bibliografia sobre esta temática.

* Vice-presidente do Conselho Executivo do Agrupamento de Escolas de Ponte (Guimarães). Mestre em História e Cultura Medievais; Doutorando em História de Arte na Faculdade de Letras / Porto.

2. Fernão Carvalho (mestre imaginário) – 1572

A referência mais antiga que se conhece relativa à actividade em Guimarães de artistas oriundos de localidades do Entre-Douro-e-Minho reporta-se à obra de talha da capela-mor da Colegiada. Trata-se de um contrato notarial existente no Arquivo Municipal Alfredo Pimenta datado de 1572. A construção deste retábulo insere-se no novo espírito contra-reformista saído do Concílio de Trento (1564) que encerrou com directrizes muito específicas no que concerne à criação artística [1]. Aliado ao poder económico e empreendedor do Cabido da Colegiada de Guimarães, foram os grandes factores responsáveis pela renovação do interior da Colegiada e pelo desenvolvimento das artes decorativas. Reagindo contra a Reforma adepta da depuração dos interiores dos templos, a Igreja Católica vai recorrer às artes decorativas com o intuito de as colocar ao serviço da fé católica. A esta conjuntura devemos aliar as cerimónias litúrgicas realizadas na Colegiada e capelas anexas, conjugadas com sermões, alfaias em ouro e prata, rica paramentaria oriunda de diversos centros europeus, que contribuem para criar um ambiente de maior aproximação com Deus e a utilização da arte como um meio de propaganda do Catolicismo e do próprio esplendor do Cabido da Colegiada de Guimarães.

A 28 de Maio de 1572, nas pousadas do Reverendo Baltazar Gonçalves, arcipreste na Colegiada, foi redigido o contrato de obra do retábulo do altar-mor da Colegiada, pelo tabelião Manuel Gonçalves [2]. Baltazar Gonçalves ajusta com Fernão Carvalho, imaginário, morador na rua Nova de São Bento da cidade do Porto, a feitura do retábulo do altar-mor da igreja de Nossa Senhora da Oliveira, conforme "*a huma amostra que que pera isso fez*", pela quantia de 120$000 réis. O encomendador obrigava-se a fazer o pagamento em quatro prestações iguais: o primeiro na feitura deste contrato; o segundo que se lhe daria "*quando tiver o banquo e o frizo do meio feitos*"; o terceiro "*se lhe dara e entreguara quando tiver feito o friso de sima com as colunas*"; e os restantes quando obra for acabada e assentada. Para maior segurança do encomendador, o artista apresentava como seu fiador João de Avelar, forneiro, morador em Guimarães.

Fernão Carvalho comprometia-se a finalizar toda a empreitada e a assentá-la no dito altar-mor "*de tudo ho necesareo da feitura deste contrato*" no dia de Natal do ano seguinte (1573). No programa construtivo é mencionado que as figuras constantes no retábulo seriam feitas em talha. No que concerne à imagem de Nossa Senhora que estava "*na dita amostra ha não fara nem era obrigado a isso porque a imagem de Nossa Senhora que ora esta na dita Colegiada (...) no altar moor a mesma ha estar no dito retabullo*". Desta forma, a anterior imagem, continuaria a ser exposta na capela-mor [3].

3. Manuel João (mestre ensamblador) – 1685

A 11 de Outubro de 1685, Manuel João, ensamblador, morador na rua Chã do Porto, comprometeu-se a executar as grades da capela-mor da igreja do convento de S. Domingos pelo preço de 100$000 réis [4]. O prazo acordado para a concretização da empreitada teria

[1] QUEIRÓS, Carla Sofia Ferreira – *Os retábulos da cidade de Lamego e o seu contributo para a formação de uma escola regional (1680-1780)*, Lamego, Câmara Municipal de Lamego, 2002, p.39.

[2] A.M.A.P. = Arquivo Municipal Alfredo Pimenta (Guimarães), nota do tabelião Manuel Gonçalves, N-10, fls. 200-203.

[3] Esta imagem do século XIII, em madeira, integra o espólio do Museu de Alberto Sampaio (N.º de Inv. MAS E1). Possui as seguintes dimensões: Alt. 84 cm; larg. 32 cm.

[4] BRANDÃO, D. Domingos de Pinho – *Obra de talha dourada, ensamblagem e pintura na cidade do Porto e na diocese do Porto. Documentação I (séculos XV a XVII)*, vol.1, Porto, 1984, pp. 611-613.

como limite o dia 15 de Fevereiro do ano seguinte. As despesas do transporte das mesmas grades do Porto para Guimarães correriam por conta do executante. Em contrapartida, o prior do convento de S. Domingos obrigava-se a dar-lhe quando andasse a assentá-las "cama, mesa e um moço para o ajudar" [5].

Estas grades deveriam ser executadas de acordo com as que se encontravam na igreja de S. Nicolau do Porto, com excepção de serem mais baixas que elas uma mão travessa. Podemos desta forma verificar a difusão artística que se efectuava entre a cidade do Porto e a vila de Guimarães. Estas grades foram destruídas com as sucessivas obras de ampliação efectuadas na capela-mor.

4. Luís Vieira da Cruz (escultor) – 1698-1711

Luís Vieira da Cruz é um mestre com actividade conhecida no Porto, Braga e em Arouca, durante os finais do século XVII e o primeiro quartel da centúria seguinte. A sua obra não tem passado despercebida aos historiadores de arte, pelo que podemos esboçar o seu percurso artístico. Em 1693, em parceria com Frutuoso de Azevedo executa o retábulo de Nossa Senhora do Pilar na Póvoa de Lanhoso [6]; em 1704, arremata a execução do retábulo de S. Francisco Xavier na igreja do Colégio de S. Lourenço do Porto [7]; em 1709, realiza o retábulo da Santíssima Trindade da Sé de Braga [8]; em 1710, trabalha na igreja de S. Paulo de Braga e na igreja paroquial de Santa Lucrécia de Aguiar [9]; cinco anos depois trabalha na capela do antigo hospital de S. João Marcos de Braga [10]; em 1722, na igreja de S. Martinho de Tibães [11]; no ano seguinte, compromete-se a executar o retábulo da capela-mor da igreja do convento de Arouca [12].

Ao conjunto destas obras identificadas a Luís Vieira da Cruz, podemos acrescentar a sua actividade na Igreja de S. Sebastião de Guimarães e na Capela de Santo António, da freguesia de S. Tomé de Caldelas (Caldas das Taipas), termo de Guimarães.

A 15 de Outubro de 1698, Luís Vieira da Cruz, entalhador, compromete-se a executar perante o juiz e mais oficiais do Santíssimo Sacramento da igreja de S. Sebastião, a casa da tribuna e peanha para o Santíssimo Sacramento, pelo lanço de 110$000 réis [13]. O entalhador apresentou como seu fiador Miguel Dias da Silva morador "*as Lages do Toural desta villa*" [14].

[5] *Idem, ibidem*, pp. 612-613.

[6] SMITH, Robert C. – "A casa da Câmara de Braga (1753-1756)" in sep. *Bracara Augusta*, vol.22,Braga, 1968,p.39.

[7] Documento publicado na íntegra por BRANDÃO, D. Domingos de Pinho – *Obra de talha dourada, ensamblagem e pintura na cidade do Porto e na diocese do Porto. DocumentaçãoII (1700-1725)*, vol.2, Porto, 1985, pp.220-223.

[8] SMITH, Robert C. – *obra cit.*, p.40; *idem* – *António Ferreira Vilaça. Escultor beneditino do século XVIII*, vol.1, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1972,p.166; ROCHA, Manuel Joaquim Moreira da – "Altares e invocações na Sé de Braga: a formação de um espaço Contra-Reformista" in *Museu*, nº2, IV série, Porto, Círculo Dr. José Figueiredo, 1994, p.40.

[9] SMITH, Robert C. – "A casa da Câmara de Braga (1753-1756)...", p.40; REIS, António Matos – "A arte na arquidiocese de Braga sob a égide do arcebispo D. Rodrigo de Moura Teles (1704-1728): o estilo, as obras e os artistas ", in Congresso Internacional do IX centenário da dedicação da Sé de Braga, Actas, vol. II/2, Braga, Universidade Católica Portuguesa / Cabido Metropolitano e Primacial de Braga, 1990, p.389.

[10] SMITH, Robert C. – *obra cit.*, p.40.

[11] *Idem, ibidem*, p.40.

[12] Documento publicado na íntegra por BRANDÃO, D. Domingos de Pinho – *obra cit.*, pp.639-641.

[13] "*Contrato que fazem o juis e mais offeciaes do Santissimo de S. Sebastiam desta villa com Luis Vieira da Cruz da cidade de Braga*". A.M.A.P., Nota do tabelião Brás Lopes, N-419, fls.108v-110. No momento da assinatura desta nota notarial, o artista recebeu 25$000 réis para a compra de madeiras e o restante ser-lhe-ia dado no fim da obra.As ferragens seriam por conta do encomendador.

[14] Este templo que se localizava junto ao Toural, em 1892, foi demolido, passando nesse ano a igreja do extinto convento de Santa Rosa de Lima, a assumir funções de igreja paroquial da freguesia de S. Sebastião.

Em 7 de Agosto de 1710, na casa da residência da igreja de S. Cláudio do Barco era assinado o contrato para a execução da obra do retábulo da capela de Santo António [15], sita no lugar da Taipa, freguesia de S.Tomé de Caldelas, sendo partes intervenientes, como arrematante o mestre escultor Luís Vieira da Cruz, morador no campo de Nossa Senhora a Branca (Braga) e como clientes, o juiz e os oficiais da Irmandade dos Sacerdotes de Santo António com sede na referida capela.

O mestre bracarense comprometia-se a fazer a obra até ao mês de Maio de 1711, sob pena de perder 20$000 réis, "*salvo se constar claramente de doença grave que tenha ou outro coalquer lezo frutuito que o desculpe não podendo acodir a dita obrigação*". Podemos verificar que a irmandade dos Sacerdotes de Santo António, contrariamente ao que sucedia com a maioria dos clientes, era flexível quanto a impedimentos físicos que pudessem obstar o mestre de ter a obra concluída no prazo pré-estabelecido.

Os trabalhos só seriam dados por finalizados, após serem vistoriados e avaliados por dois mestres peritos na arte. No caso de serem detectadas quaisquer deficiências, o mestre ver-se-ia obrigado a refazê-la à sua custa. Em relação às madeiras a utilizar pela oficina do mestre, é especificado que fossem "*bem sequas e sans sem que tenhão moculos alguns*". Por toda a empreitada receberia 60$000 réis, que o encomendador daria em dois pagamentos: no momento da assinatura desta escritura 20$000 réis e os restantes 40$000 réis quando o retábulo estivesse assentado na capela.

O artista comprometia-se a executar o retábulo com as suas peanhas e "*mais couzas*", de acordo com a planta mandada fazer para o efeito pelo cliente. Embora os apontamentos sejam imprecisos, o documento revela-nos que a irmandade ficava obrigada a mandar buscar o retábulo à oficina do mestre entalhador Luís Vieira da Cruz e a sustenta-lo e aos seus oficiais "*no tempo que se ocuparem na dita capella asentar o dito retabollo*". Em contrapartida, o mestre era obrigado a montar toda a estrutura retabilística na capela, sendo também à sua custa todos os pregos e escápulas necessárias.

No contrato o encomendador exigia que o artista hipotecasse "*todos os seus bens moveis e de rais avidos e por aver e tersos de sua alma*", que responderiam pelo cumprimento da obra. No entanto, não foi exigida a apresentação de fiador. Por sua vez, a irmandade como garantia do pagamento ao artista dos 40$000 réis, obrigava todos os seus bens e rendas.

Nos finais de 1917, esta capela foi totalmente demolida, devido a critérios de ordenamento urbanístico que na época se realizaram nesta freguesia [16]. Todo o espólio foi vendido aquando da sua demolição, incluindo o retábulo adjudicado pelo mestre escultor bracarense, perdendo-se assim o seu rasto [17]. Desse templo, restam apenas relatos escritos [18], desenhos [19], fotografias e bilhetes-postais.

---

[15] Contrato referido pela primeira vez por OLIVEIRA, António José de; OLIVEIRA, Lígia Márcia Cardoso Correia de Sousa – "Artistas bracarenses que trabalharam em Guimarães e seu termo no século XVIII", in *Minia*, 3ª série, nº5, Braga, ASPA, 1997, pp.161-164. Transcrito na íntegra por: idem – "O escultor Luís Vieira da Cruz e a construção do retábulo da capela de Santo António das Taipas (1710)", in sep. *Minia*, 3ª série, nº6, Braga, ASPA, 1998.

[16] SILVA, Hilário Oliveira – *Capelas, cruzeiros e clamores no arcebispado de Guimarães e Vizela*, Guimarães, ed. do autor, 2004, p. 98.

[17] ALVES, J. M. Gomes – " O Santo António nas Taipas ", in *Notícias de Guimarães*, 1 de Junho de 1984, nº2735, pp.1-2.

[18] Vejamos um extracto de um relato, datado de 1895: "É esta capella que actualmente existe, medindo 12,m 30 de comprido por 6,45 de largo, afóra o alpendre ou cabido sustentado por oito columnas lisas. Tem tres altares, o mór, dedicado a Santo Antonio, titular da capella e dous lateraes, um sob a invocação de Nossa Senhora d'Abbadia e outro sob a do Senhor Crucificado " (GUIMARÃES, Oliveira – *Guimarães e o Santo António*,

5. Miguel Correia (mestre entalhador e ensamblador) – 1717-1728

Miguel Correia trata-se de um conhecido entalhador, que exerceu a sua actividade durante a primeira metade do século XVIII. Este artista natural de Requião (concelho de Vila Nova de Famalicão), terá aprendido a sua arte na oficina do mestre entalhador e escultor Pedro Coelho, seu sogro, com oficina rural localizada em S. João de Gondar, termo de Guimarães, uma das mais importantes da região do Vale do Ave [20]. Com efeito, já em 1709 encontrámos Miguel Correia em Gondar, como padrinho de baptismo juntamente com Joana de Sousa (sua futura cunhada), de um neófito com o nome de seu padrinho, filho natural de Manuel Fernandes e de Maria de Lemos, do lugar do Olival [21].

A 14 de Setembro de 1711, Miguel Correia filho "*legitimo de Joam Correa, já difuncto e de Maria de Sá do Lugar da Cruz freguezia de S. Sylvestre de Requião termo da villa de Barcellos com thereza de Souza*" [22] contraiu matrimónio, na igreja de Gondar com Teresa de Sousa, filha de Pedro Coelho [23].

Após Miguel Correia ter ascendido ao círculo familiar de Pedro Coelho, iremos encontrar genro e sogro em constantes trabalhos de parceria.

Em 1717, Miguel Correia e o seu sogro, iriam trabalhar em conjunto na igreja de S. Paio de Guimarães [24]. Através de um documento notarial de 8 de Abril de 1717 [25], apercebemos-mos que o Altar das Almas nesse ano é alvo de melhoramentos e remodelações. Deste modo, a Irmandade das Almas da igreja de S. Paio, representada por Domingos Lopes da Cunha "*hum dos imfansois e governansa delle o juis que de presente serve da jrmandade das almas*", e Bernardo da Costa bate-folha e tesoureiro e mais oficiais da mesma, encomendaram a Pedro Coelho e ao seu genro Miguel Correia, ambos entalhadores e moradores no lugar do Olival, de S. João de Gondar [26], a obra do seu retábulo " *tudo na forma de huma planta e apontamentos e na forma do petipe que estava riscado e dos apontamentos que todos avião de asinar de sorte que escolherião o que fose milhor pera o intento e comvenemsia da dita obra*".

Guimarães, Freitas, 1895,p.106). Na toponímia desta povoação, existe actualmente uma rua denominada Santo António que atravessa o local onde existiu esta capela.

[19] Veja-se por exemplo, um desenho da autoria de João de Almeida reproduzido em VIEIRA, José Augusto – *O Minho pitoresco*, vol.1, Lisboa, Livraria António Maria Pereira, 1886,p.632.

[20] Pedro Coelho é um mestre com actividade conhecida em Guimarães, Murça e S. João de Covas, durante os finais do século XVII e o primeiro quartel da centúria seguinte.

[21] A.M.A.P, P-331, fls.35v-36, Livro baptismos, S. João de Gondar, de 20 de Setembro de 1709.

[22] A.M.A.P, P-329, fl.2, Livro Misto, S. João de Gondar .

[23] Após a morte de Pedro Coelho (1726), Miguel Correia assumiu-se como um dos seus únicos familiares continuadores da arte da talha. Miguel Correia foi o testamenteiro de Pedro Coelho (A.M.A.P., P-329, fls.68-68v, Livro paroquial misto, S. João de Gondar.

[24] Em Maio de 1913, a Câmara Municipal de Guimarães decide apresentar ao Governo uma autorização para a demolição desta igreja. Em sessão de 18 de Março de 1914, o Presidente da autarquia informa a Câmara da realização da escritura da compra deste templo e aprova a sua demolição (MEIRELES, Maria José Marinho de Queirós – *O Património urbano de Guimarães no contexto da Época Contemporânea (séculos XIX-XX): permanências e alterações*, dissertação de mestrado apresentada na Universidade do Minho, Braga, 2000, pp. 284-285). O Padre Torcato Peixoto de Azevedo, em 1692, faz uma interessante descrição deste templo (AZEVEDO, Torcato Peixoto de – *Memórias ressuscitadas da antiga Guimarães (1692)*, Porto, 1845, pp. 331-332).

[25] Referido em primeira mão por: OLIVEIRA, António José de; SOUSA, Lígia Márcia Cardoso Correia de – "Fragmentos da vida e obra de Pedro Coelho, mestre escultor e entalhador de S. João de Gondar (sécs. XVII-XVIII)", in sep. *Mínia*, 3ªsérie, nº4, Braga, ASPA, 1996, pp.97-98. Contrato celebrado na casa do tabelião na rua da Alcobaça. Foram testemunhas: Cristóvão da Silva, familiar do tabelião, Francisco Gomes, sirgueiro e Domingos Cardoso ourives de prata, todos vizinhos do tabelião.

[26] Terá sido lapso do tabelião? Num assento de baptismo datado de 8 de Maio de 1717, no qual Mariana solteira filha de Pedro Coelho é a madrinha, encontrámos Miguel Correia como testemunha residente no lugar da Cabreira da freguesia de S. Jorge (A.M.A.P, P-331, fl.58v-59, Livro de Baptismos, S. João de Gondar).

Os dois artistas obrigavam-se a fazer a obra com "*toda a perfeisão em todo o contento dos ditos ofesiais da meza da dita jrmandade*". Toda a obra estaria terminada para o mês de Outubro desse mesmo ano (1717), sob pena de perderem 20$000 réis do preço total da obra, que estava estipulada em 100$000 réis. Receberam adiantados 40$000 réis.

A 10 de Março em 1716, Miguel Correia surge-nos como fiador no contrato referente à construção do retábulo-mor e de um arcaz para a sacristia da Igreja de S. Martinho do Campo (concelho de Santo Tirso) celebrado entre Pedro Coelho, e o Padre Pedro Domingues, cura da igreja de S. Martinho do Campo [27] na qualidade de procurador do Reverendo João Nunes Xavier, abade de S. Martinho do Campo e secretário do Santo Ofício da Inquisição de Lisboa [28]. Pedro Coelho arremata toda esta encomenda por 188$000 réis.

A 22 de Junho de 1728, reencontramos o percurso artístico de Miguel Correia, através de um contrato que celebrou com a irmandade das Almas sita na Igreja de S. Miguel de Creixomil (termo de Guimarães) [29]. Miguel Correia morador no lugar da Cabreira, da freguesia de S. Jorge de Selho comprometia-se a efectuar um retábulo "*fabricado e esmaginado em madeira*", pelo ajuste de 68$000 réis. A obra teria de estar concluída até ao fim do mês de Janeiro de 1729; não a dando pronta até esse prazo estipulado o entalhador era " *obrigado a meter mestres intilegentes e sufesientes*"para a concluírem, sendo tudo isto à sua custa. Para a execução da empreitada, a irmandade mandou executar previamente as plantas. No contrato é especificado, que o retábulo seria executado na forma de duas plantas, do seguinte modo: "*fosse feita esta obra tirada parte de huma e parte de outra*". Estas plantas apresentadas no momento da celebração deste contrato, foram assinadas e numeradas pelo tabelião. No contrato mais é dito que a obra seria feita com elementos das duas plantas:" *na forma da primeira planta que leva numero primeiro athe a bolta principio do arco e este arco ha da ser feito na forma da segunda planta que leva numero segundo e no meio desta obra ha de levar hum painel feito de meio releve na forma que se acha metida na primeira planta*". Este painel [30] seria feito segundo o modelo já executado do altar das Almas da Sé de Braga [31]. Podemos desta forma verificar a difusão artística que se efectuava entre a cidade de Braga e outras freguesias que compunham o seu arcebispado.

O Reverendo Abade José de Moura, abade da igreja paroquial de São Faustino de Vizela, pretendendo fazer "*huma obra de trebuna na capella maior (...) mandou chamar a*

---

[27] Documento transcrito na integra por: OLIVEIRA, António José de; OLIVEIRA, Lígia Márcia Cardoso Correia de Sousa – "Nótula sobre a obra de pedraria e talha da igreja de S. Martinho do Campo (1705-1716)", in *Poligrafia*, nº7/8, Arouca, Centro de Estudos D. Domingos de Pinho Brandão, 1999,pp. 109-111.

[28] Esta procuração apresentada pelo Padre Pedro Domingues no momento da celebração da escritura, datada de 30 de Novembro de 1715, foi trasladada pelo tabelião.

[29] A.M.A.P, "*Aseitação e obrigação de obra que fes Miguel Correa a Irmandade das Almas de Creixomil*", nota do tabelião José da Costa, N-820, fls.61v-64. Contrato transcrito na integra por OLIVEIRA, António José de; SOUSA, Lígia Márcia Cardoso Correia de – *A Arte e os artistas em Guimarães no século XVIII*, Porto, 2 vols, 1993, seminário de História de Arte em Portugal orientado pelo Dr. Manuel Joaquim Moreira da Rocha, no âmbito da licenciatura em Ciências Históricas da Universidade Portucalense, (dact.). Foram testemunhas presentes: José Vaz, oleiro, morador Atrás Gaia Fornos e Manuel Francisco, campeiro da irmandade, morador no lugar da Boavista, e Manuel Vaz, todos de Creixomil.

[30] O painel teria as seguintes dimensões: 9 palmos de altura e seis palmos de largura.

[31] " *feito com as mesmas figuras galhardias e mimo como se acha o altar das Almas da Santa See da cidade de Braga que elle dito mestre disse bem entendia e muitas vezes tinha visto e nelle curiozamente por ser couza da sua arte e tocante a nossa relegiam Christam tinha reparado muito bem examiginado*". Também em Braga sucedia que muitas vezes o modelo a imitar fosse um já existente (OLIVEIRA, Eduardo Pires de – "Riscar, em Braga, no século XVIII", in sep. *Forum*, nº21, Braga, Biblioteca Pública de Braga, 1997, pp.39-41).

dita soa igreja elle dito Miguel Correa por entender na façao da dita obra (...) vendo elle dito mestre o sitio e grandesa da dita capella e onde se avia de assentar nella a dita obra conforme a soa largura e altura meuda (...) se ajustaram em que havia de ser feita a dita obra" [32]. Deste modo, a 12 de Março de 1731, através de ajuste directo, o encomendador estabelece com o mestre a feitura da obra através de contrato notarial celebrado no escritório do tabelião José da Costa. Este contrato é riquíssimo quanto a pormenores descritivos da obra de talha a realizar. Apenas citamos, a título de exemplo, a descrição do trono:

> "*dentro da trebuna levara hum trono com seus bojos e meas canas tudo muito bem entalhado com seus dois anjos no fim do trono cujos anjos emtaram com seus castiçais aremeço de alumiarem muito bem feitos e trapejados com soas portas para acenderem lume em a dita trebuna e seram as portas bem entalhadas com sua talha olandesa como tambem por dentro toda a casa da dita trebuna de modo que nella coando for nesecario se possa expor o santicimo (...)*".

É também referido que a tribuna levaria dois nichos com suas correspondentes pianhas para se colocarem imagens de santos. Por toda a obra, o mestre receberia 80$000 réis em três pagamentos. A obra teria de estar assentada até ao mês de Junho sob pena de o executante pagar ao reverendo "*em dobro*"

A 29 de Novembro de 1750, este mestre faleceria, sendo sepultado na igreja de Gondar [33].

6. António Gomes e Filipe da Silva (mestres imaginários) – 1719

O altar da irmandade de Santo António erecta na igreja de S. Francisco foi objecto da intervenção dos mestres imaginários António Gomes e Filipe da Silva, considerados "dois dos artistas mais famosos da Escola do Porto da época (...) que sozinhos ou de parceria, arremataram algumas das obras mais importantes de talha no Norte do país " [34].

Estes dois mestres portuenses são os autores da fase do entalhe, realizado em 1719-1720, do desaparecido retábulo da capela de Santo António da igreja de São Francisco de Guimarães, a que se seguirá o douramento e pintura em 1723, por um artista vimaranense. O período cronológico, no qual António Gomes e Filipe de Silva executam esta empreitada de Guimarães, corresponde a uma fase mais alargada (1718-1724), em que estes dois importantes entalhadores executam vários trabalhos em parceria, no Norte de Portugal. Dos seus trabalhos de sociedade podem referir-se os seguintes: a talha da capela de Nossa Senhora da Conceição da igreja do convento de S. Francisco do Porto (1718), no retábulo e credência da capela do Hospital do Espírito Santo de Miragaia (1719-1722) e a obra de talha do coro e cadeiral do convento de Arouca (1722-1724) [35].

[32] Parcialmente transcrito por OLIVEIRA, António José de; SOUSA; Lígia Márcia Cardoso Correia de – *obra cit.*

[33] Livro paroquial de Gondar, P-330, fl.38. Surge referenciado como viúvo de Teresa de Sousa, morador no lugar de Gonceiro da freguesia de S. João de Gondar.

[34] ALVES, Natália Marinho Ferreira – "Em torno da Talha da Igreja", in *Monumentos*, nº9, Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, 1998, p.49. Flávio Gonçalves ao debruçar-se sobre esses dois artistas, afirmava igualmente que se tratavam de expoentes da sua geração na escola portuense ("A talha da Capela da "árvore de Jessé" da igreja de S. Francisco do Porto e os seus autores", sep. *O Tripeiro*, Porto, Livraria Fernando Machado, 1971,p.38).

[35] ALVES, Natália Marinho Ferreira – *A Arte da talha no Porto na época barroca – Artistas e clientela. Materiais e técnica*, vol.1, Porto, Arquivo Histórico / Câmara Municipal do Porto, 1989,pp.96-98 e 100-101; *idem* – "António Gomes", in *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, dir. José Fernandes Pereira, Lisboa, Editorial Presença, 1989, pp.206-207; *idem* – "Filipe da Silva", in *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, dir. José

A 29 de Maio de 1719, na capela da Ordem Terceira de São Francisco, é firmado um contrato de obra entre o juiz, escrivão e irmãos da Irmandade de Santo António e os mestres António Gomes morador na Porta de Carros da cidade do Porto e Filipe da Silva da rua do Calvário Velho, da mesma cidade [36]. A Irmandade de Santo António pretendia que estes dois imaginários portuenses fizessem uma tribuna "*por ser necessario e de muita beneração do glorioso Santo Antonio*" no altar da capela de Santo António, sito na igreja do convento de S. Francisco.

O encomendador explicitava que se tinham ajustado com António Gomes e Filipe da Silva, por se terem informado que eram "*mestres peritos na arte*"; o que demonstra a fama de que estes dois artistas gozavam na época. Os artistas comprometiam-se a fazer a obra segundo o projecto apresentado pelo cliente.

Para se obter um bom trabalho, era necessário que se fizesse uma boa escolha das madeiras destinadas ao entalhe. Desta forma, o encomendador estipulava que toda a empreitada fosse feita de "*boa madeira de castanho*". O preço ajustado foi de 270$000 réis, pagos em três prestações: o primeiro de 100$000 réis no momento da assinatura desta escritura, de que deram quitação; o segundo de 70$000 réis passados seis meses e os restantes 100$000 réis, aquando da colocação do retábulo na capela. Esta obra teria de estar concluída no dia de S.Miguel do ano seguinte.

O fiador dos artistas, curiosamente era o juiz da irmandade – Francisco de Abreu Soares – que "*disse os fiava e fiava por elles em toda a dita satisfação como tambem elles irmãos pellos rendimentos da dita irmandade a pagar ce lhe a dita coantia de sento e setenta mil reis*".

Em relação à descrição da decoração que esta obra de entalhe continha, o presente documento notarial revela-se omisso. Para termos uma ideia mais precisa da obra de talha executada por estes mestres portuenses, temos de recorrer aos apontamentos referidos no contrato de douramento datado de 1723, que segue um procedimento estético que se insere no barroco nacional, com referência a passáros, flores, cachos de uvas, serafins e rapazes:

> "*retabollo todo dourado a ouro bornido e subido os passaros he flores estufados e os cachos, e pedras arubinados e nas mais parte adonde o pedir a dita obra e os seraphins e rapazes emcarnados e os cabellos tambem dourados e fuscados e toda a dita obra sera bem dourada*" [37].

O retábulo da nave da igreja do convento de S. Francisco, consagrado a Santo António, que hoje podemos observar, não se trata do mesmo que acabámos de analisar, pois foi executado décadas depois [38]. Segundo Oliveira Guimarães, o actual retábulo data possivelmente das alterações arquitectónicas realizadas neste templo durante 1746-1749, que certamente terão provocado o desaparecimento do retábulo executado por António Gomes e Filipe da Silva e posteriormente dourado por João da Costa.

Fernandes Pereira, Lisboa, Editorial Presença, 1989, pp.446-447; *idem* – " A Talha da Igreja do Convento de São Francisco do Porto. O forro da nave central e do transepto (1732)", in *Revista da Faculdade de Letras-História*, 2ª série, vol.10, Porto, 1993, p.367; GONÇALVES, Flávio – *obra cit.*

[36] Documento publicado por OLIVEIRA, António José de; OLIVEIRA, Lígia Márcia Cardoso Correia de Sousa – "A obra de talha do retábulo de Santo António da igreja de S. Francisco de Guimarães (1719-1723)", in sep. *Museu*, nº8, 4ª série, Porto, Círculo Dr. José Figueiredo, 1999, p.193-195.

[37] Documento transcrito por OLIVEIRA, António José de; OLIVEIRA, Lígia Márcia Cardoso Correia de Sousa – *obra cit.*, pp. 193-195. Dourado por João da Costa, pintor, morador na rua de Gatos (Guimarães).

[38] Segundo Flávio Gonçalves, este retábulo juntamente com os dois retabulos colaterais, tratam-se de exemplares executados "num *rocaille* delicado e fino" ("A talha na arte religiosa de Guimarães" in *Congresso Histórico de Guimarães e sua Colegiada*, Actas, vol.4, Guimarães, 1981, p.355).

7. Manuel da Silva (mestre ensamblador) – 1723

A 25 de Agosto de 1723, a obra do cadeiral e assentos do coro alto da igreja do Carmo foi encomendada pela Reverenda Madre Benta de Jesus, prioresa do convento, ao ensamblador Manuel da Silva morador no lugar da Ponte de Serves, da freguesia de S. Teodoro de Pedome (actual concelho de Vila Nova de Famalicão) [39]. A obra teria de ser acabada "*o mais depreça que puder ser*", obrigando-se o artista a não "*tomar outra enquanto não acabar esta*".

O mestre comprometia-se a executar toda esta empreitada, de acordo com risco apresentado pelo cliente, pela quantia de 95$000 réis. O encomendador ficava obrigado ao pagamento da empreitada em duas fracções: 40$000 réis no momento da assinatura desta nota notarial "*para comprar o que lhe for necessario*"; os restantes 45$000 réis quando finalizasse e assentasse toda a obra. Para inteira satisfação da obra e cumprimento de todas as cláusulas, Manuel da Silva apresentou como seu fiador e principal pagador António de Oliveira Barreto morador na Praça da Oliveira, de Guimarães. Por seu turno, como garantia de pagamento dos 45$000 réis, as religiosas apresentavam os bens e rendas do seu convento. Quanto a pormenores da empreitada, apenas temos conhecimento que o mestre comprometia-se a executar a obra das cadeiras do coro e os "*banquos de diante das cadeiras*" [40].

Relativamente às pinturas sobre madeira que se encontram nos espaldares do cadeiral nada se sabe sobre quem teria sido o seu responsável [41].

8. Alexandre Pinto Ribeiro (mestre ensamblador) – 1734

A primitiva sacristia da igreja do convento da Costa, possivelmente acanhada, foi reconstruída em 1734 para dar lugar a um espaço mais amplo e iluminado. Esta reforma da sacristia foi empreendida no priorado de Frei Crispim da Conceição (1733-36), que mandou pôr a pregão a empreitada da sacristia em dias para isso decretados, por ser "*presizamente nesesaria e conducente para melhor aceo e grandeza della deste dito mosteiro*" [42]. A 6 de Dezembro de 1734, na casa do capítulo do convento era assinado o contrato para a execução desta obra, sendo partes intervenientes, como arrematante Alexandre Pinto Ribeiro, mestre ensamblador, morador no lugar de Soutinho da freguesia de Santo Estevão de Penso (termo de Braga) e como clientes, o Reverendo padre Frei Crispim da Conceição, prior do convento e os restantes religiosos da Ordem de S. Jerónimo, convocados para este acto notarial por voz e som de campa tangida.

Devido à descoberta desta escritura notarial temos a notícia documental de que esta obra incluiu o seguinte caderno construtivo: construção de um grupo de oito arcazes com

[39] Documento transcrito na íntegra por OLIVEIRA, António José de – "A talha e o cadeiral da igreja do Carmo de Guimarães (1723-1754)", in *Museu*, n.º 12, IV série, Porto, Círculo Dr. José Figueiredo, 2003, pp. 93-118.

[40] Podemos contabilizar 66 assentos. No entanto, no século XX, com a feitura de uma escada em madeira que faz a comunicação entre a igreja e o coro alto foi destruído um dos assentos. Sobre o coro alto situa-se um mirante espaçoso com grades para o terreiro e para todos os outros lados.

[41] Estas pinturas foram alvo de uma campanha de conservação e restauro, entre Maio e Julho de 2003, pela oficina Sacrorum Custos (Porto), de António José Fernandes e Susana Meneses.

[42] Documento transcrito em primeira mão por OLIVEIRA, António José de; SOUSA, Lígia Márcia Cardoso Correia de – *A Arte e os Artistas em Guimarães no século XVIII*.... Sobre este documento veja-se: OLIVEIRA, António José de; OLIVEIRA, Lígia Márcia Cardoso Correia de Sousa – "Artistas bracarenses que trabalharam em Guimarães e seu termo no século XVIII", in sep. *Minia*, 3ª série, nº5, Braga, ASPA, 1997, pp.167-173; *idem* – "A sacristia da igreja do convento de Santa Marinha da Costa de Guimarães (1734)", in *Museu*, nº9, 4ª série, Porto, Círculo Dr. José Figueiredo, 2000, pp. 99-117; *idem* – "A sacristia da igreja do convento de Santa Marinha da Costa de Guimarães (1734)", in 8º Encontro de História Local, Guimarães, Museu de Alberto Sampaio, 2000, policopiado.

espaldares de molduras de talha dourada; dois armários parietais com remate também de talha; lajeamento do pavimento; retábulo de talha dourada; colocação de dois espelhos de cristal; novas portas; vidraças; reboco das paredes; azulejo figurativo nas paredes; forro e o tecto de madeira com as quatro virtudes cardeais [43] pintadas nos ângulos, e no meio um tarjão com as armas da Ordem de S. Jerónimo.

Este documento constitui uma importante contribuição para o conhecimento do mobiliário nacional, pois descreve detalhadamente os apontamentos a seguir pelo artista na construção dos arcazes e dos armários parietais.

O artista tinha de finalizar toda esta magnífica obra, num prazo limite de um ano a iniciar no momento da assinatura deste acto escrito, salvaguardando-se os religiosos, de lhe prestar qualquer tipo de ajuda. Se, por ventura não desse a obra acabada no prazo estipulado, seria penalizado, tendo assim direito os religiosos, a contratar outros oficiais e mestres para a obra, à custa e risco do mestre e dos seus fiadores.

No que respeita ao pagamento da empreitada, o montante estabelecido de 1600$000 réis, seria saldado pelo encomendador em quatro parcelas iguais de 400$000 réis: no acto da celebração desta escritura, o seguinte passados quatro meses, o terceiro após oito meses e o último logo que desse a obra por finalizada.

Alexandre Pinto Ribeiro, apresentou por seus fiadores: Custódio Pinto Ribeiro [44], seu pai, morador no lugar de Rio Mau, da freguesia de Santo Estevão de Penso; João Pinto de Queirós seu irmão, morador na rua do Campo da Feira em Barcelos; e Manuel Ferreira Vale Mascarenhas morador na sua quinta de Maçoulas, da freguesia de Telhado (termo de Barcelos) [45]. A importância desta obra e o envolvimento de uma extensa quantia em dinheiro, justifica a maior prudência por parte dos religiosos na apresentação de três fiadores.

Este mestre ensamblador, especialista em móveis de sacristia, é o único até ao momento cuja carreira em Guimarães está documentada e respectivas obras ainda hoje sobrevivem na sacristia da igreja do convento da Costa.

9. António Fernandes Palmeira (mestre entalhador) – 1741

Entre 1741-42, é realizada a obra do retábulo e tribuna da capela-mor da igreja de Santa Rosa, pelo mestre entalhador António Fernandes Palmeira, do lugar do Outeiro, freguesia de Palmeira, termo de Braga, segundo a planta que lhe entregaram as religiosas [46]. O Padre António José Ferreira Caldas, numa monografia publicada em 1881, afirma que o

[43] A justiça, a temperança, a fortaleza e a prudência.

[44] Trata-se de um mestre de obras de carpintaria e pedraria (Contrato referido por OLIVEIRA, António José de; OLIVEIRA, Lígia Márcia Cardoso Correia de Sousa – "A sacristia da igreja do convento de Santa Marinha da Costa de Guimarães...", p.109).

[45] Como testemunhas estavam presentes: Martinho de Vilas Boas Leitão e José da Silva, ambos "*asistentes e familiares neste dito convento*".

[46] "*Obrigação de obra que fes o mestre António Fernandes Palmeira as religiosas Dominicas*". A.M.A.P., Nota do tabelião José da Costa, N-635, fls.114-115v,de 14 de Outubro de 1741.A cota deste manuscrito foi referida pela primeira vez por Flávio Gonçalves, segundo informação de Maria Adelaide Pereira de Moraes ("A talha na arte religiosa de Guimarães" in *Congresso Histórico de Guimarães e sua Colegiada*, Actas, vol.4,Guimarães,1981, pp.349-350, nota nº63). Este documento foi publicado na íntegra por BRANDÃO, D. Domingos de Pinho – *Obra de talha dourada, ensamblagem e pintura na cidade do Porto e na diocese do Porto*, vol. 3, Porto, 1986, pp.401-406). Sobre este contrato vide igualmente: OLIVEIRA, António José de; OLIVEIRA, Lígia Márcia Cardoso Correia de Sousa – "Artistas bracarenses que trabalharam em Guimarães e seu termo no século XVIII...", pp.176-177.

mestre entalhador, José da Fonseca Lima, da cidade do Porto é o autor do risco [47], embora este contrato seja omisso quanto a esta importante informação.

O mestre entalhador obrigava-se ainda, a colocar o retábulo no seu lugar com a segurança necessária, ficando por sua conta os pregos, restante ferragem e madeiras usadas. É estipulado que o custo das "estadas" seria por conta do mestre.

Como pagamento, o entalhador António Palmeira receberia 650$000 réis. No contrato é estipulado que o artista era "*obrigado mais alem da planta a fazer o frontal do Altar em talha pello mesmo preço que fica declarado e alem da dita obra sera obrigado a por soa conta fazer duas cardencias de emtalha para a capppella mor com se lhe dar com ellas unicamente catorze mil e coatrocentos reis* ".

Um ano após a assinatura desta escritura, o mestre tinha de a dar feita e acabada, sob pena de perder 100$000 réis. Então, nessa altura a obra seria vistoriada por dois mestres peritos na arte, um nomeado pelas religiosas e o outro pelo mestre. Se por ventura, fosse encontrada alguma imperfeição na obra, o artista daria a tudo satisfação à sua custa.

10. Manuel da Costa Andrade (mestre entalhador) e Miguel Francisco da Silva (mestre escultor) – 1743

Num artigo publicado em 1962, D. Domingos de Pinho Brandão, dava a conhecer pela primeira vez a presença de entalhadores portuenses em Guimarães durante o século XVIII [48]. Por um contrato de obra lavrado no Porto a 20 de Dezembro de 1743, o mestre Manuel da Costa Andrade [49] comprometia-se a executar o retábulo e tribuna da capela-mor da igreja do convento de S. Francisco de Guimarães, segundo o risco de Miguel Francisco da Silva [50], obra que ainda hoje podemos admirar. O mestre receberia pelo seu trabalho 500$000 réis. O pagamento seria efectuado em três prestações: uma no princípio da obra, outra no meio e a terceira no final do trabalho. O mestre obrigou-se a dar a empreitada finda e acabada até ao dia de Natal do ano de 1744.

11. António da Cunha Correia Vale e Manuel da Cunha Correia (1745)

A 3 de Fevereiro de 1745, as religiosas de Santa Rosa contrataram os mestres entalhadores, António da Cunha Correia Vale, morador no lugar do Loureiro, da freguesia de S. Salvador de Delães e seu irmão Manuel da Cunha Correia, morador no lugar da Barca de Nuno da freguesia de S. Miguel de "*Entre ambas as Aves*", ambos do termo da vila de Barcelos [51], de "*fazerem de entalha os dois altares colletrais da igreja deste seu convento e mais preparos e aseos que faltavam pera a dita sua igreja a respeito de sua entalha pera que*

[47] *Obra cit.*, p. 335.Este autor não refere de que fonte extraiu esta importante informação.
[48] "Retábulo Mor da Igreja de S. Francisco de Guimarães" in sep. *Museu*, 2ª série, Porto, 1962.
[49] Surge como morador junto à Fábrica dos Tabacos, extramuros da cidade do Porto. Sobre a vida e obra deste reputado mestre portuense, veja-se a título de exemplo: ALVES, Natália Marinho Ferreira – "Manuel da Costa Andrade", in *Dicionário de Arte barroca em Portugal*, dir. José Fernandes Pereira, Lisboa, Editorial Presença, 1989, p. 31. Segundo esta autora este mestre é "um dos principais responsáveis pela difusão das características da talha joanina portuense, já que leva a sua arte a diversas localidades no Norte do País (...)" (*obra cit.*, p. 31).
[50] Sobre este entalhador e mestre de arquitectura possivelmente natural de Lisboa, veja-se: ALVES, Natália Marinho Ferreira – "Miguel Francisco da Silva", in *Dicionário de Arte barroca em Portugal*, dir. José Fernandes Pereira, Lisboa, Editorial Presença, 1989, pp. 450-451. D. Domingos de Pinho Brandão refere que o mestre Miguel Francisco da Silva, nomeadamente na distribuição das colunas, inspirou-se no retábulo-mor da Sé do Porto, em que trabalhara anteriormente (*obra cit.*, p. 453).
[51] Actualmente estas freguesias pertencem ao concelho de Vila Nova de Famalicão.

tinham mandado fazer sua planta risco e apontamentos conforme a coal planta e apontamentos vão ajustados e contratados com elles ditos mestres da dita arte (...)" [52].

O prazo de execução dos dois retábulos laterais, era de um ano, recebendo os dois irmãos entalhadores a quantia de 500$000 réis. No contrato é estipulado que além deste preço "*mais seram obrigadas ellas religiozas e seu convento no asento da dita obra a dar casas a elles mestres pera estarem e dormir e concorrerem lhe com huma reçam de prato cada dia ao gentar (...) se vivendo elles mestres nas casas que ellas lhe darem porque querendo elles hir viver a outra parte antam não seram obrigadas ellas relegiozas a dita reçam*". Esta cláusula fornece-nos deste modo um dado importante, relativo à estadia dos mestres oriundos de localidades que distavam alguns quilómetros da vila de Guimarães, onde tinham arrematado as suas obras.

Dois anos depois, reencontramos estes dois irmãos, a arrematarem em parceria o retábulo e tribuna da capela-mor da igreja de S. Domingos segundo o risco e planta que os religiosos tinham mandado executar. [53] Os mestres moradores no lugar da Barca da freguesia de S. Miguel de Entre as Aves comprometiam-se também a executar oito sanefas para as frestas e portadas da capela-mor lavradas e entalhadas "*ao moderno*". Esta obra foi arrematada por 360$000 réis, em três pagamentos. Depois de assentada a obra esta seria " *vista e revista por dois mestres peritos na arte hum por parte delles ditos reverendos padres e outro por parte delles mestres*". Se estes achassem a obra capaz, receberiam o ultimo pagamento, se por ventura "*sendo que se ache alguma cousa contrariamente (...) allem de se reter o ultimo pagamento elles ditos mestres serão obrigados a demolir fase e ajustar e segurar com todo o primor* " a obra. A obra tinha como prazo de execução um ano. Apresentavam como seus fiadores: António Carvalho da Costa, mestre carpinteiro, morador no lugar da Charneca da freguesia de S. Damião de Novais, Félix Ribeiro, ourives, de S. Paio e José de Azevedo, serralheiro, morador na rua Travessa, todos de Guimarães.

12. José António da Cunha e António da Cunha (mestres entalhadores) – 1772-1775

A 14 de Setembro de 1771, o secretário da Irmandade de Nossa Senhora, juntamente com os mais adjuntos da mesma, determinam pôr a lanços o retábulo, trono e camarim "*de madeira de entalha ao moderno com beneplácito do Excelentissimo Senhor Dom Prior D. Domingos de Portugal e Gama*" [54].

Da análise deste documento, pudemos constatar os motivos enunciados pela mesa da irmandade para a execução dessa nova empreitada:

> "*como todo o altar se achava sem retabollo por se acrescentar a capella mayor, e o velho estava emcapas de servir e parecia ficar, pera mais veneração o fazer todo de novo, e de madeira , de entalha ao moderno, se determinou se pusesse a lanços todo o camarim e trono de Nossa Senhora e da mesma forma todo o retabollo do altar, e se mandasse fazer huma e outra couza pello maginario, que fizesse as ditas*

[52] "*Obrigação de António da Cunha Correa e seu irmão de Delães as religiozas de Santa Rosa*". A.M.A.P., N-692, fls.182v-184v. O Padre António José Ferreira Caldas, menciona que em 1745 foram mandados fazer os altares laterais (*obra cit.*, p.335). Este documento foi já referido por Maria Adelaide Pereira de Moraes (*obra cit.*, p.16). Flávio Gonçalves segundo informação de Maria Adelaide Pereira de Moraes, apresenta a cota deste contrato de obra (*obra cit.*, p.350, nota nº64).

[53] Contrato de 17 de Maio de 1747. Documento transcrito em: OLIVEIRA, António José de; SOUSA; Lígia Márcia Cardoso Correia de – *A arte e os artistas em Guimarães*...

[54] A.C.N.S.O = Arquivo da Colegiada de Nossa Senhora da Oliveira (Guimarães), IR. 69 (IR= Livro de termos da Irmandade de Nossa Senhora da Oliveira), fl. 43v-44.

obras com mais comunidade e bem feitas na forma dos riscos que pera esse esse efeito se mandaria fazer (...) pois fazendosse retabollo e camarim tudo de madeira ficaria o altar todo uniforme e se evitaria (...) e falta de aseio, o camarim e trono novo no meio da obra velha e ficava lugar para dipois no mesmo retabollo de madeira se poder por ornar com alfayas de prata de ambullatorias que fizerem mais vistoso o altar e orna lo da mesma senhora" [55].

A irmandade determina igualmente que a obra fosse posta a lanços na igreja e que para esse efeito fossem chamados os mestres. A obra seria paga através dos rendimentos do dinheiro a juros que recebessem.

Toda esta empreitada seria executada pelos mestres entalhadores António da Cunha e seu sobrinho José António da Cunha.

Sabemos, por escritura datada de 18 de Janeiro de 1772, que a obra do trono do camarim da capela-mor da Colegiada, foi executada por José António da Cunha, mestre entalhador, morador na rua de Santo António (Guimarães), pelo lanço de 62$400 réis [56], obra esta que deveria ter o seu fim "*emthe dia de paschoa de Flores que bem deste presente anno*" [57]. O artista apresentava como seu fiador e principal pagador Vicente de Carvalho, mestre pedreiro, morador na Calçada da freguesia de Santa Eulália de Fermentões. Neste contrato notarial, o cliente é exigente no que se refere à qualidade da madeira, que deveria ser "*de boa madeira de castanho muito bem são sem podridão (...) bem lizas e branca*", o que possibilitaria um entalhe modelar por parte do artista. Neste documento são enunciadas as directrizes que o entalhador deveria seguir, sendo mesmo mencionado alguns elementos caracterizadores da planta como por exemplo as letras e linhas de cor vermelha e amarela. É igualmente estipulado que a obra seria revista todos os meses pelo autor do risco ou planta [58].

Três meses após a assinatura da precedente escritura é celebrado um novo contrato com José da Cunha e com seu tio, António da Cunha, acerca da execução da tribuna da capela-mor [59]. Os mestres comprometiam-se apenas a utilizar na empreitada "*boa madeira de castanho bem sam sem podridão nem carnas*". Além da execução da tribuna os mestres poderiam ser obrigados ao seguinte: "*huma fresta que mostra a planta entre as colunas cazo*

---

[55] A.C.N.S.O, lr. 69, fl. 43v

[56] Esta quantia seria paga em três pagamentos iguais.

[57] "*Obrigação e contrato para a obra do trono do camarim da capella mor que faz Joze Antonio da Cunha com o juiz e mais vogais da meza da Senhora da Oliveira*", A.M.A.P., Nota da Colegiada, C-986, fls. 26v-27v. Documento redigido pelo tabelião João Ribeiro.

[58] Podemos colocar a hipótese de que o autor da planta seja António da Cunha Correia Vale, pois encontramos um recibo passado pelo próprio datado de 25 de Junho de 1772, onde pudemos ler: "*recebi do Senhor Reverendo Conigo Plácido Antonio de Carvalho Fabricante da Rial Coligiada desta villa de Guimarães nove mil e seiscentos reis, procedidos das vezes que vim a ademenistração do camarim de Nossa Senhora e tambem pello mais trabalho que tive e por estar pago e satisfeito passei esta hoje Guimarães de Junho 25 de 1772.* (Assinado:) António da Cunha Correia Valle". (A.M.A.P., Recibos avulsos da Colegiada (1770-1772), C– 1286, recibo nº 396). Este documento deverá ser a sua deslocação até ao estaleiro do retábulo.
Um ano depois, reencontramos António da Cunha como o autor do risco das frestas e do forro da capela-mor da Colegiada. Vejamos o documento: "*1773 – Recibo da Antonio da Cunha de 3200 reis. Recebi do Muito Reverendo Senhor Conigo João Manuel Lopes de Araujo tres mil e duzentos reis procedidos das vezes que fui para riscar as frestas da capela mayor da Insigne e Real Collegiada desta villa como tambem de tirar os moldes e riscar pera o forro da mesma capella. Guimarães de Junho de 1773. (Assinado:) ANTONIO DA CUNHA CORREIA VALLE*" (A.M.A.P., Recibos avulsos da Colegiada (1773-1775), C– 1287, recibo nº 68).

[59] "*Obrigação e contrato para a obra da tribuna da capella mor da Real Collegiada que faz Joze da Cunha e seu tio Antonio da Cunha com a meza e vogais da meza da Senhora da Oliveira*". A.M.A.P., nota da Colegiada C-984, fls.63v-65, de 13 de Maio de 1772. Manuscrito redigido pelo tabelião António Dias de Paiva. Os dois artistas surgem referenciados como moradores na rua dos Palheiros, da vila de Guimarães.

se resolvão os senhores vogais da meza a mandar tapar a dita fresta ou o reverendo Cabido elles ditos mestres o qual enchera com algum ornato de talha correspondente a mais obra". A obra teria de ser acabada num prazo de um ano, pelo preço de 520$000 réis, pagos em três prestações iguais. Para inteira satisfação da empreitada e cumprimento de todas as cláusulas, os dois mestres deram como seus fiadores e principais pagadores os mestres carpinteiros Domingos Gomes, morador na rua de Santa Maria junto ao Arco, e a Pedro Antunes, morador na rua da Fonte da Madroa, ambos de Guimarães.

Através de uma deliberação da Irmandade de Nossa Senhora, datada de 16 de Janeiro de 1774 temos a referência documental que o secretário e os mais mordomos da irmandade determinaram que o tesoureiro, Manuel Lopes da Cunha Velho, pagasse ao mestre imaginário António da Cunha a quantia referente ao segundo pagamento da obra da tribuna de Nossa Senhora [60].

A intervenção do imaginário António da Cunha ainda se prolongou por mais algum tempo. Em 5 de Março de 1775, arrecadou da Irmandade de Nossa Senhora a quantia de 20$000 réis provenientes dos "*acrecimos que fes na obra da tribuna de Nossa Senhora*" [61].

Toda a anterior estrutura retabilística executada pelo mestre Pedro Coelho nos inícios do século XVIII, com a campanha de obras executadas em 1771-74, encontrava-se em 1775 desmontada nos claustros da Igreja da Colegiada. A 4 de Abril de 1775, o secretário e os irmãos da irmandade de Nossa Senhora da oliveira reunidos na sacristia do Santíssimo Sacramento decidem dar como esmola o "*retabollo da tribuna velha de Nossa Senhora*", à Irmandade do Campo da Feira, tendo em conta o requerimento feito pelos irmãos daquela irmandade que a pretendiam colocar na "*sua capella que andavão fazendo de novo e que tudo seria em ourra e louvor do Senhor dos Santos Paços*" [62]. Deste modo, a irmandade de Nossa Senhora decidiu oferecer o referido retábulo e tribuna velha à irmandade do Campo da Feira dando-lhe então autorização para que esta o mandasse retirar do claustro e a conduzisse para a capela em construção. Além desta oferta à Irmandade do Senhor dos Passos, temos conhecimento de que a irmandade de Nossa Senhora da Oliveira, em 16 de Maio de 1778, deliberou dar como esmola à Irmandade do Campo da Feira e Santos Paços a verba de 50$000 réis para "*ajuda da obra da sua igreja que andão fazendo para o mesmo senhor*" [63].

A 25 de Janeiro de 1778, temos conhecimento que o camarim da igreja da Colegiada foi alvo de uma nova campanha de intervenção. Segundo o documento, os motivos enunciados pela irmandade eram os seguintes:

> "*se achava informe assim porque nam correspondia a architetura da mesma tribuna como porque se nam pode nella por cera nem outra couza de armaçam de trono, sem escada de mam, e degraos rústicos, que alem da indecência, padece perigo, que pode soceder em semelhante exercício, foi asentado que se mandasse emendar e por sorte, que ficasse sem o dito erro pera que se chamasse pessoa capaz que se mostrasse o camarim, pera que se a vista o retabollo e tribuna, ideasse o remedio que se lhe podia dar, ou riscasse outro de novo, nam lhe podendo dar, e aproveitasse ho material ou parte do que existe, e que a tal pessoa ou artífice fosse das mais peritas na matéria e de fora da terra*" [64].

---

[60] A.C.N.S.O., lr. 69, fl. 46

[61] A.C.N.S.O., lr. 69, fls. 46v-47. A decisão desse acréscimo foi tomada a 14 de Agosto de 1774 (A.C.N.S.O., lr. 69, fl. 45v).

[62] A.C.N.S.O, lr. 69, fls. 47-47v

[63] A.C.N.S.O, lr. 69, fl. 60

[64] A.C.N.S.O, lr. 69, fls. 59-59v

13. José Álvares de Araújo (mestre entalhador) – 1746

A 1 de Junho de 1746, numa das "*cazas das grades*" do convento do Carmo[65], José Álvares de Araújo, mestre entalhador ou aparelhador de retábulos[66] arrematou a empreitada da feitura do retábulo-mor[67], dos dois altares laterais[68] e das sanefas da igreja do Carmo, pela quantia de 930$000 réis.

Com esta obra de talha, as religiosas tinham como objectivo a beneficiação artística da sua igreja e motivações religiosas, como podemos observar nestas elucidativas palavras do contrato de obra: "*melhor aceo da dita igreja e culto devino*".

O mestre comprometia-se perante o cliente, a executar o retábulo-mor com a sua tribuna até ao mês de Fevereiro do ano seguinte. Por sua vez, os altares laterais, as sanefas e "*mais apendios*" teriam de estar assentados até ao mês de Fevereiro de 1748. No entanto, a obra só era dada por concluída depois de se proceder à vistoria efectuada por dois mestres peritos, do mesmo ofício do artista: um por parte da comunidade religiosa, outro pelo mestre. No momento desta vistoria, José Álvares de Araújo era obrigado a apresentar as plantas e os apontamentos que recebeu durante a assinatura da nota notarial. Se por ventura não tivessem sido cumpridas integralmente as disposições que constavam da planta e dos apontamentos, o mestre bracarense era punido através de uma multa de 100$000 réis. Prevendo-se o recurso à justiça, caso algum problema viesse a ocorrer, seriam as respectivas demandas por parte do artista e do seu fiador tratadas nas instâncias judiciais de Guimarães, e por parte das religiosas na cidade de Braga.

Às religiosas competia proceder ao pagamento em duas fracções: 600$000 réis depois do retábulo-mor e tribuna estarem assentados na igreja; a última de 330$000 réis, no final de toda a empreitada. O encomendador comprometia-se durante o assento da obra, a fornecer ao mestre "*um reçam da comonidade feite e cozinhada e caza propiçoa ao dito convento pera viver*" e o caldo para os seus oficiais. Para maior segurança do encomendador, o artista apresentava como seu fiador, António Luís, pintor, morador na rua de Santa Luzia (extramuros de Guimarães). Como testemunhas estiveram presentes: Frutuoso Mendes Brandão, carpinteiro, morador na rua de Santa Luzia; o Padre António Gomes de Barros, morador na rua Nova das Oliveiras; e Veríssimo Antunes, lavrador, residente no lugar do Assento, freguesia de S. Salvador de Briteiros.

Poucos dias após a celebração deste contrato, é assinada no convento do Carmo, na presença da prioresa do convento, do artista e do seu fiador, uma alteração ao contrato previamente celebrado, que consistiu na substituição das plantas e apontamentos anteriormente cedidos ao artista para a feitura da obra[69]. as plantas e apontamentos que a prioresa e as restantes religiosas tinham mandado elaborar, não tinham agradado ao arcebispo D. José de Bragança, seu prelado, que de imediato mandou executar novo risco:

[65] Contrato notarial parcialmente transcrito e referido pela primeira vez por OLIVEIRA, António José de; SOUSA, Lígia Márcia Cardoso Correia de – *A arte e os artistas em Guimarães no século XVIII*... Transcrito na íntegra por OLIVEIRA, António José de; OLIVEIRA, Lígia Márcia Cardoso Correia de Sousa – "Mestres pintores portuenses em Guimarães (1754-1768): sua actividade na Igreja do Carmo e de S. Domingos", in *Poligrafia*, n.º 9, Arouca, Centro de Estudos D. Domingos de Pinho Brandão, 2000, (no prelo).

[66] O artista morava na rua dos Chãos da cidade de Braga.

[67] Neste retábulo, o artista teria de fazer uma tribuna "*com todos os mais apendios*".

[68] Tratam-se dos altares laterais dedicado a Santa Ana (lado Evangelho) e a Nossa Senhora do Carmo (lado Epístola) (CALDAS, Padre António José Ferreira – *obra cit.*, p. 347).

[69] Transcrito na íntegra por OLIVEIRA, António José de; OLIVEIRA, Lígia Márcia Cardoso Correia de Sousa – "Mestres pintores portuenses em Guimarães (1754-1768)... Foram testemunhas presentes: António da Cruz, procurador dos negócios deste convento e Manuel de Miranda Machado, vizinho do convento.

"esta não agradando a Sua Alteza o Serenissimo Dom Joze Arcebispo do Arcebispado Primas Seu Prellado as ditas plantas e apontamentos mandou fazer novas plantas e apontamentos com mais agudeza e aceo na sua prefeição que ao fazer desta escreptura de declaraçam foram aprezentados".

As novas plantas e apontamentos ordenados pelo Arcebispo D. josé de Bragança, das quais mais uma vez não é citado o autor do risco, foram assinadas pelo tabelião, pela prioresa e pelo artista. este último obrigava-se a executar a empreitada pelo mesmo preço e condições estipuladas pela precedente escritura, mas na forma do novo risco. Note-se aqui, a ingerência e a influência de carácter artístico do arcebispo de Braga na obra de talha deste convento e a sua preocupação em transmitir uma nova e melhorada fisionomia à obra de talha, que correspondesse à dignidade do convento e do seu próprio episcopado.

14. António José Pereira de Santa Ana, João do Couto Teixeira, João Pereira Cardoso e Luís Pinto Leitão (mestres pintores) – 1754

Em 1754, é posta a lanços o douramento e pintura desta obra de talha, no priorado da Madre Josefa Luísa de Santa Rosa, tendo-a arrematada pela quantia de 920$000 réis, os seguintes mestres pintores portuenses: António José Pereira de Santa Ana, João do Couto Teixeira, João Pereira Cardoso e Luís Pinto Leitão. O contrato notarial é firmado no dia 9 de Março de 1754, no locutório do convento, na presença do encomendador, dos artistas, dos fiadores e das testemunhas [70].

Das várias etapas observadas na preparação prévia da madeira, que possibilitava a aplicação da folha do ouro sob uma superfície lisa, neste documento é descrito pormenorizadamente, uma das técnicas usadas nesta preparação: o aparelhamento. Como a durabilidade do douramento dependia do número de mãos de gesso grosso, gesso malte, do bolo arménio e do tipo de cola utilizada, o encomendador recomendava que o aparelho fosse feito com três mãos de gesso grosso, quatro de gesso malte e quatro de bolo arménio, num total de onze mãos, e que fosse utilizada boa cola de retábulo. A responsabilidade dos mestres portuenses quando ao aparelho prolongava-se por um período dilatado de cinco anos. Se por acaso, dentro desse prazo o ouro ressaltasse por falta de aparelho, os artistas comprometiam-se a refazer toda a obra à sua custa e risco.

Em relação ao ouro, é expresso que fosse utilizado ouro subido, fino e brunido, ou seja, ouro de alta qualidade, polido e brilhante. Por parte do encomendador houve uma preocupação estética de transmitir uma variada policromia, que não se limitava ao dourado, mas a um impacto visual mais realista, notório nos elementos decorativos do retábulo como os "*rapazes e serafins*" que seriam "*fuscados*".

Além da obra de talha executada pela oficina do mestre José Álvares de Araújo, que como vimos incluía o retábulo-mor, dois altares laterais e as sanefas, os mestres pintores comprometiam-se a dourar "*toda a mais talha que se acha ornando a sua jgreja*", que incluía os púlpitos [71], remates de portas, credências [72], o óculo do coro, e o retábulo da sacristia.

[70] Transcrito na íntegra por OLIVEIRA, António José de; OLIVEIRA, Lígia Márcia Cardoso Correia de Sousa – *obra cit.*; OLIVEIRA, António José de – "A actividade de artistas portuenses em Guimarães (1685-1768)", sep. *Museu*, nº11, 4ª série, Porto, Círculo Dr. José Figueiredo, 2002, pp. 190-194.

[71] No documento anterior não é referido a feitura dos dois púlpitos existentes na igreja. No entanto, podemos atribuí-los com algumas reservas, à oficina de José de Araújo.

[72] Actualmente, estas duas credências ainda subsistem na capela-mor.

Possivelmente, este último retábulo será o mesmo, que desde 1943 se encontra exposto no Museu de Alberto Sampaio [73].

Em relação às imagens existentes nos três retábulos, comprometiam-se a estofa-las "*ao moderno sobre ouro com ouro*", com excepção das imagens de Santa Ana e de Santa Gertrudes. A imagem de Santo Cristo existente na sacristia, também seria alvo da intervenção dos mestres portuenses devendo ser encarnada, isto é, os pintores obrigavam-se a obter um colorido perfeito que imitasse a carne do corpo de Cristo [74]. No altar-mor, os artistas obrigavam-se igualmente a dourar algumas tábuas para se colocarem castiçais quando se expusesse o Santíssimo Sacramento e o lugar do Senhor que se encontrava debaixo do sacrário. No contrato é também estipulado que dourassem os 230 "*micheiros (...) que custuma servir nas funsois desta jgreja*". Por fim, os artistas obrigavam-se a pintar os elementos escultóricos da belíssima frontaria da portaria do edifício conventual constituído pelos três anjos e serafins [75], datada de 1732, da autoria de João e António Pinto.

Entre o encomendador e o artista, é acordado que toda esta empreitada seria realizada conforme a vontade e o agrado de D. José de Bragança, arcebispo de Braga. A empreitada só era dada por finalizada, após se proceder à sua vistoria efectuada por dois mestres do mesmo ofício dos artistas, chamados para esse efeito pelo arcebispo e pelas religiosas. Os artistas obrigavam-se a iniciar a empreitada no dia de S. José do corrente ano. A conclusão da obra da capela-mor estava prevista até ao mês de Junto, enquanto que a restante empreitada tinha um prazo mais alargado – final mês de Novembro.

Para maior segurança do cliente, os mestres portuenses davam as fianças exigidas pelas religiosas e apresentavam para além disso, os seus fiadores: José da Silva Guimarães, homem de negócios e João Caetano Moura Queirós, cirieiro, ambos de Guimarães. Os mestres receberiam os 920$000 réis em três prestações iguais: a primeira no início da obra, a segunda no meio e a última quando a finalizassem [76]. Contrariamente ao primeiro contrato celebrado com o mestre bracarense, tanto a alimentação como a estadia eram por conta dos mestres portuenses.

Estes quatro mestres pintores portuenses são artistas com actividade conhecida, durante o século XVIII. As suas obras não têm passado despercebidas aos historiadores de

---

[73] Este retábulo foi adquirido em Abril de 1943, por Alfredo Guimarães, director do Museu de Alberto Sampaio, pela quantia de 1200$00, ao Asilo de Santa Estefânia (A.M.A.S.= Arquivo do Museu de Alberto Sampaio, Livro correspondência manuscrito n.º 6, ofício n.º 164, de 10 de Setembro de 1945). Em Abril de 1951, foi alvo de douramento pelo mestre Manuel de Sousa Braga, pelo preço de 250$00 (A.M.A.S., factura de 13 de Abril de 1951). Em 1953, este retábulo estava exposto no claustro, no dizer de Alfredo Guimarães "um famoso altar, em madeira doirada e do estilo barroco, que foi das freiras do Carmo, de Guimarães" (*Guimarães, Guia de turismo*, 2ª ed., Guimarães, Câmara Municipal de Guimarães, 1953, p. 155). Actualmente, encontra-se exposto no corredor dos Gabinetes, com o nº de inventário E 124. Possui as seguintes dimensões: alt. 214 cm; larg. 203 cm; prof. 40 cm.

[74] No estado actual das fontes documentais compulsadas não nos é permitido saber o autor que esculpiu toda esta imaginária existente na igreja e na sacristia do convento do Carmo. Contudo, não convém esquecer que muitas vezes sucedia que as imagens ao longo dos tempos eram sujeitas às repinturas e reencarnações frequentes o que pode dificultar a atribuição da autoria destas imagens (FLEXOR, Maria Helena Ochi – "Autorias e atribuições: a escultura na Bahia dos séculos XVIII e XIX", in *Museu*, nº7, 4ª série, Porto, Círculo Dr. José Figueiredo, 1998, pp.197-198).

[75] No documento é referido que seriam apenas pintados as suas "*cabeças*".

[76] No livro de despesas desta instituição referente ao triénio da Madre Josefa Luísa de Santa Rosa (1752-1754) encontra-se uma despesa referente à "*douradura da igreja e mais acresimos*" que totaliza 965$985 réis (A.M.A.P., Livro de despesas do Convento do Carmo, MC-298, p.68, cota antiga: A-9-1-21). Trata-se da obra de douramento e pintura arrematada pelos mestres pintores do Porto. Todavia, esta despesa é superior em 45$985 réis em relação ao contrato de obra, o que nos indicia que a igreja foi alvo de uma maior intervenção por partes desses mestres portuenses.

arte, pelo que podemos esboçar o seu percurso artístico. António José Pereira morador na rua de Santa Ana, permanece activo entre 1735 e 1774[77]. Em 1747, juntamente com o mestre pintor Pedro da Silva Lisboa, compromete-se a executar o douramento da capela-mor e frontispício da igreja do convento de Santa Clara, do Porto[78]. João Pereira Cardoso residia na rua de Trás, com actividade conhecida entre 1733 e 1772[79]. Em 1750, João do Couto Teixeira em parceira com Luís Pinto Leitão ajustam o douramento dos retábulos laterais e do frontispício do arco cruzeiro da igreja da Lavra (Matosinhos)[80]. Em 1751, Luís Pinto Leitão surge como fiador do mestre entalhador portuense Manuel Costa de Andrade, que executou o retábulo de Santa Luzia da igreja do Convento de S. Francisco, do Porto[81]. Em 1754-1755 realiza o douramento das varandas e sanefas de talha das janelas do corpo da igreja do Bom jesus de Matosinhos[82]. Em 1763, efectua o douramento dos castiçais para o altar do Senhor Jesus da igreja da Misericórdia do Porto[83].

15. Domingos Francisco Vieira (mestre pintor) – 1768

No acto notarial, lavrado a 15 de Maio de 1768, no escritório do tabelião Bento de Sousa Guimarães, estiveram presentes: Cristóvão Alves de Melo, tesoureiro da irmandade de Nossa Senhora do Rosário, morador na praça de S.Tiago; e o capitão Jerónimo Fernandes Guimarães, procurador de Domingos Francisco Vieira morador na Porta do Olival e do seu fiador. Dias antes, a mesa da irmandade tinha posto a lanços esta obra que foi rematada pelo lanço mais baixo do mestre portuense de 399$000 réis. Segundo os oficiais da irmandade, esta empreitada tinha como objectivo a "*milhor edeficasam e veneraçam ha mesma Senhora e suas funçois*".

Através da leitura dos apontamentos assinados pelos oficiais da mesa, temos notícia de que o artista na pessoa do seu procurador obrigava-se a executar esta empreitada na forma seguinte:

> "*o mesmo altar todo dourado e o acresimo da piania delle sem fosco algum e isto com ouro subido e tambem dourasse a jinela do pulpito e seus castiçais a romana e os coatro anjos grandes e dois piquenos reformados de novo e a piania emvernizada toda a verniz subido*"

Neste contrato é estipulado que o mestre pintor somente poderia aplicar o douramento em toda a obra na presença dos membros da irmandade para verificarem se o ouro estava "*capas*". A obra só era dada por concluída, após ter sido vistoriada por mestres peritos, chamados para esse efeito. O artista seria punido caso não tivessem sido cumpridas na

[77] D. Domingos de Pinho Brandão apresenta uma procuração datada de 1735, na qual o mestre entalhador José Teixeira Guimarães confere poderes a António José Pereira para receber o dinheiro que se lhe devia da obra de talha do altar dos Passos da igreja de Ovar (*Obra de talha dourada, ensamblagem e pintura na cidade do Porto*, vol.3, 1986, pp. 306-307). Natália Marinho Ferreira Alves refere vários documentos entre 1748 e 1774, nos quais este artista está presente (*A arte da talha no Porto na época barroca...*, vol.2, pp. 632-633).

[78] Documento publicado na íntegra por Brandão, D. Domingos de Pinho – *obra cit.*, vol.3, 1986, pp.521-524.

[79] ALVES, Natália Marinho Ferreira – *obra cit.*, vol.2, pp.536-537.

[80] Documento publicado na íntegra por Brandão, D. Domingos de Pinho – *obra cit.*, vol.3, 1986, pp.568-572. Ambos eram moradores na rua de Entre Paredes. Em 1752, João do Couto Teixeira morava junto à Senhora da Batalha, freguesia de Santo Ildefonso (ALVES, Natália Marinho Ferreira – *obra cit.*, vol.2, p.677). Em 1764, Luís Pinto Leitão tinha 52 anos de idade (*idem, ibidem*, vol.2, p.707, nota nº710). Portanto quando trabalha em Guimarães contava com 42 anos de idade.

[81] Documento publicado por BRANDÃO, D. Domingos de Pinho – *obra cit.*, vol.4, 1987, pp.48-50. Nessa altura era morador na rua de Cima do Muro.

[82] *Idem, ibidem*, p.84.

[83] *Idem, ibidem*, p.200.

íntegra todas as disposições constantes nos apontamentos, ou se no prazo de quatro anos o ouro ressaltasse. Essa punição resumia-se no pagamento de um novo douramento executada por outro mestre. A irmandade comprometia-se a pagar a empreitada em três fracções, a última das quais após se ter realizado a vistoria final.

Domingos Francisco Vieira apresentava por seu fiador José Vicente Antunes Pereira morador na cidade do Porto que também não se encontrava presente. Ambos eram representados pelo Capitão Jerónimo Fernandes Guimarães, que no acto da assinatura desta nota notarial apresentou as duas procurações dos seus constituintes assinadas em Guimarães e datadas de 11 de Abril de 1768[84].

16. Boaventura José da Silva (mestre pintor) – 1771

A 30 de Novembro de 1771, temos notícia de que Boaventura José da Silva, mestre pintor, residente na cidade de Braga, tinha já concluído a obra de pintura do retábulo e do tecto da capela-mor da igreja de S. João de Brito, no termo de Guimarães[85].

Trata-se do pagamento de 34$800 réis, que deu Manuel Lopes da Cunha como procurador de Lourenço Gonçalves da Câmara Coutinho, comendador da igreja de S. João de Brito, depois de terminada a obra de pintura realizada por Boaventura José da Silva.

Contrariamente aos restantes documentos mencionados neste trabalho, não encontramos o contrato de obra, mas encontramos sim, o instrumento de paga e quitação. Esta escritura revela-se de grande importância, pois fornece-nos elementos seguros de como a empreitada teve efeito e o prazo da sua execução.

---

[84] Nos trabalhos executados durante o restauro da igreja de S. Domingos, pela Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, foram desmontados os altares que se encontravam encaixados nas paredes das naves laterais e nas paredes testeiras do transepto, o que provocou o desaparecimento deste altar votivo a Nossa Senhora do Rosário. Com efeito, em Julho de 1945, a Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais procedia à desmontagem do altar da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário para "o efeito de desobstruírem uma janela ogival que está instalada por detraz do mesmo altar" (A.D.R.E.M.N = Arquivo da Direcção Regional dos Edifícios e Monumentos do Norte (Porto), Processo administrativo da Igreja de S. Domingos, pasta 1, ofício de 17 de Julho de 1945, enviado ao Director Geral da D.G.E.M.N, pela secretária da Irmandade de Nª.Sª Rosário). O apeamento dos dois altares encostados às paredes testeiras do transepto (Nossa Senhora do Rosário e Senhora do Terço) foi efectuado pela firma de construção civil António Domingues Esteves, de Valadares, pela quantia de 2500$00 cada um. Esta firma realizou igualmente o desentaipamento das duas janelas exteriores existentes por detrás dos altares, pelo preço de 350$00 cada uma (A.D.R.E.M.N., Processo administrativo da Igreja de S. Domingos, pasta 1, proposta de ajuste particular para a execução de diversos trabalhos na igreja de S. Domingos, de 18 de Outubro de 1945). Um ano depois, o arcebispo de Braga, solicitava ao Director Geral da Fazenda Pública a cedência dos altares de Nossa Senhora do Rosário e da Senhora do Terço (A.D.R.E.M.N., Processo administrativo da Igreja de S. Domingos, pasta 1, of. de 30 de Outubro de 1946). Poucas semanas depois a D.G.E.M.N. autoriza a saída dos referidos altares para serem recolocados nas igrejas do Seminário de Nossa Senhora da Conceição, em Braga e de Moreira de Cónegos, em Guimarães (A.D.R.E.M.N., Processo administrativo da Igreja de S. Domingos, pasta 1, of. nº 4367 de 21 de Novembro de 1946). Dado que ambas as mesas das irmandades reivindicavam os seus direitos de propriedades sob os altares em questão, o prelado bracarense desistiu das suas pretensões (A.D.R.E.M.N., Processo administrativo da Igreja de S. Domingos, pasta 1, of. de 9 de Setembro de 1948). Dois anos depois as duas irmandades renovavam o pedido de entrega dos seus altares, apesar de não se oporem à colocação de um dos altares em substituição do retábulo-mor da igreja (A.D.R.E.M.N., Processo administrativo da Igreja de S. Domingos, pasta 1, ofício de 7 de Setembro de 1950). No entanto, como ainda em 1956, os dois altares retirados das paredes testeiras do transepto continuavam desmontados, as citadas irmandades, vinham mais uma vez requerer ao Director Geral da D.G.E.M. N. para que pelo menos um dos altares fosse colocado na capela-mor da igreja (A.D.R.E.M.N., Processo administrativo da Igreja de S. Domingos, pasta 3, ofício de 10 de Julho de 1946). A partir dessa data desconhecemos até ao momento o paradeiro destes altares. Do retábulo dourado por Domingos Francisco Vieira foi publicada uma fotografia do mesmo antes ao seu apeamento (MINISTÉRIO DAS OBRAS PÚBLICAS – *Boletim da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, Igreja de S. Domingos de Guimarães*, nº108, 1962, fig. Nº33).

[85] Documento referenciado por OLIVEIRA, António José de; SOUSA, Lígia Márcia Cardoso Correia de – "Artistas bracarenses que trabalharam em Guimarães ...", pp.26-27.

17. Luís Pinheiro Lobo (mestre pintor) – 1777

A 16 de Agosto de 1777, Luís Pinheiro Lobo, mestre pintor, natural de Vila Nova de Famalicão, obriga-se a executar o douramento do retábulo do altar da Irmandade de Nossa Senhora do Terço existente no interior da Igreja do convento de S. Domingos, de Guimarães[86]. O mestre pelo lanço de 405$000 réis comprometia-se além do douramento do retábulo, dourar a banqueta dos castiçais, uma cruz e a estofar e encarnar os dois santos que se encontravam nos dois nichos do altar. Esta empreitada seria revista em dois momentos distintos: o primeiro depois de efectuado o aparelho (são especificados 14 mãos de aparelho[87]); e o segundo, depois de dar o douramento por finalizado. O artista apresentava como seu fiador o conceituado mestre organeiro D. Francisco António Solha residente na rua da Fonte Nova, de Guimarães[88]. A obra teria de estar concluída até ao último dia do mês de Abril do ano de 1778. A 2 de Junho de 1778, temos conhecimento através de um documento de paga e quitação que o artista recebeu a quantia estabelecida no contrato de obra[89].

Este mestre interveio ainda na Igreja da Colegiada de Guimarães. A 10 de Junho de 1780, a irmandade de Nossa Senhora da Oliveira decide pôr a pregão a obra do douramento do retábulo e camarim de Nossa Senhora da Oliveira. Para esse efeito, é encarregue o irmão tesoureiro de mandar afixar editais na vila de Guimarães "*e mais partes em dia certo para que os douradores venhão lançar na dita obra, e dada a quem melhor, e mais barata a fizer, se lhe fará sua escriptura, com as seguranças precizas na forma do estillo*"[90].

A 1 de Setembro do mesmo ano, na rua Nova das Oliveiras, escritório do tabelião Nicolau António Pereira, é celebrada a escritura notarial do douramento do retábulo, camarim e mais pertenças da tribuna da Nossa Senhora da Oliveira"[91]. A obra foi arrematada pelo mestre pintor e dourador Luís Pinheiro de Azevedo Lobo, assistente na vila de Guimarães, pela soma de 600$000 réis[92]. Por parte do encomendador encontrava-se presente José Fernandes Guimarães, "*procurador bastante que mostrou ser da meza da Irmandade de Nossa Senhora da Oliveira desta ditta villa*[93]. No douramento, o mestre obri-

[86] "*Obrigaçam e contrato ao douramento do retabulo de Nossa Senhora do Terço colocada no convento de S. Domingos desta villa de Guimarães entre os irmãos da meza da sua irmandade e Luiz Pinheiro Lobo mestre pintor*". A.M.A.P., nota do tabelião Nicolau António Pereira, N-1085, fls. 109v-112v.

[87] "*Quatro mãos de gesso grosso e quatro de gesso mate, e seiz de bolla*".

[88] Acerca deste mestre veja-se a título de exemplo: JORDAN, W. D. – "Dom Francisco António Solha, organeiro de Guimarães", in *Boletim de Trabalhos Históricos*, 1ª série, Guimarães, Arquivo Municipal Alfredo Pimenta, vol. 34, 1984. Temos conhecimento que da oficina de Francisco Solha estava presente no momento da assinatura deste contrato a título de testemunha: Cipriano Novais, carpinteiro, natural da freguesia de S. Salvador de Briteiros, assistente na casa de D. Francisco Solha.

[89] "*Paga e quitaçam he de 105$000 reis (sic) que da Luiz Pinheiro Lobo mestre pintor aos irmãos da meza da irmandade da Senhora do Terço collocada no convento de Sam Domingos desta villa*". A.M.A.P., nota do tabelião Nicolau António Pereira, N-1086, fls. 135-135v.

[90] A.C.N.S.O., lr. 69, fl. 62-62v

[91] "*Contrato que faz a meza da Irmandade de Nossa Senhora da Oliveira desta villa com Luis Pinheiro de Azevedo Lobo mestre pintor assistente nesta villa*". A.M.A.P., nota do tabelião Nicolau António Pereira, N-1090, fls. 108-109v. Estavam presentes as seguintes testemunhas: Francisco Leite, mestre barbeiro, da rua Travessa, e António Machado, ourives, "*que foi nesta villa e morador na rua da Fonte Nova*".

[92] A 10 de Março de 1781, os irmãos da irmandade deliberam que Jerónimo Leite Pereira, tesoureiro da irmandade efectuasse o pagamento dos 600$000 réis ao mestre dourador pelo douramento do retábulo do altar de Nossa Senhora. A pedido do mestre a irmandade delibera além desta quantia o pagamento de mais 48$000 réis, pois o mestre tinha dado comprimento à referida obra com toda a perfeição e brevidade (A.C.N.S.O, lr. 69, fl. 64).

[93] Procuração datada de 28 de Agosto de 1780.

gava-se a utilizar bom ouro de preço de 7$000 réis. O metal precioso seria comprado pelo tesoureiro da irmandade que "*se lhe irá dando conforme for trabalhando, e será pago por conta do dito dourador por conta do preço*". Numa das cláusulas do contrato é estipulado que após o dourador ter colocado quatro ou cinco milheiros de ouro no douramento, a mesa da irmandade mandaria chamar dois ou três douradores "*ou quem muito lhes pareser examinar se o referido dourador fizer a obra na forma dos apontamentos e segurança estipulada nos ditos apontamentos*".

18. Damião Pereira (entalhador) – 1779

Através de um recibo da Colegiada de Nossa Senhora da Oliveira datado de 1779, temos conhecimento que o entalhador portuense Damião Pereira projectou o risco da estante do coro da igreja da Colegiada pela quantia de 2$880 réis [94].

19. Manuel Alves de Araújo (mestre entalhador) – 1789.

A 24 de Maio de 1789, Manuel Alves de Araújo, mestre entalhador, morador no lugar de Santa Marinha, da mesma freguesia, do couto de Landim obriga-se a executar o anteparo da porta principal da Igreja de Nossa Senhora da Oliveira, segundo o risco feito pelo mestre Dom Joaquim [95]. No contrato é especificado que o mestre utilizasse madeira de castanho lisa e boa. A Colegiada nesta nota notarial celebrada no claustro da Colegiada estava representada pelo Reverendo Cónego José Coelho da Silva, fabriqueiro da Fábrica do Cabido da Colegiada. O mestre receberia a quantia de 144$000 réis divididos em três pagamento. Além desta quantia, o encomendador obrigava-se a fornecer toda a ferragem, dobradiças e um varão necessários à obra. O mestre apresentava como seu fiador Manuel Correia Requião, homem de negócio, morador no rossio do Toural, de Guimarães.

20. Diogo José da Costa (mestre pintor) – 1798

A 29 de Março de 1798, o Reverendo Domingos Gonçalves de Carvalho, abade de S. Salvador de Pinheiro contrata com o mestre pintor Diogo José da Costa da freguesia de Landim, a obra de pintura e douramento da igreja de Pinheiro, pela quantia de 185$000 réis [96]. A empreitada constava do douramento do altar-mor, altares laterais, púlpito e o santuário existente na sacristia; pintura do tecto do coro, capela-mor e da sacristia. O mestre apresentou como seu fiador António Correia da Silva, mestre pintor, morador na freguesia de S. Tiago de Rebordões (actual concelho de Santo Tirso). Esta obra tinha um prazo de execução de quatro meses. Neste contrato é inserida uma cláusula referente ao vigor do contrato que valeria por dez anos para que nesse espaço de tempo a obra apresentasse alguma "*ruina por falta de aparelho e segurança*" ficaria o mestre responsável pelo prejuízo dai resultante.

---

[94] A.M.A.P., Recibos da Colegiada (1779-1780), C-1290, doc. Avulso nº 186.

[95] "*Escritura de contrato ao feitio e segurança do anteparo da porta prencipa da Igreja de Nossa Senhora da Oliveira e fiança a seu comprimentol*". A.M.A.P., nota da Colegiada, tabelião António Dias de Paiva, C-1003, fls. 86-87v.

[96] "*Contrato e obrigaçam a fatura da obra que fazem o Reverendo Domingos Gonçalves de Carvalho abbade do Salvador de Pinheiro com Diogo Joze da Costa meste pintor da freguezia e couto de Landim termo de Barcelos*", A.M.A.P., nota do tabelião Nicolau António Pereira, N-1135, fls. 131-132v. Foram testemunhas presentes: Amaro José da Silva Campo, pintor, morador na freguesia de S. Salvador de Joane (actual concelho de Vila Nova de Famalicão) e João Solheiro, criado do Reverendo Padre.

21. Conclusão

Assim terminamos este percurso pela actividade dos artistas ligados à obra de talha do Entre-Douro-e-Minho que trabalharam em Guimarães, tentando traçar o seu evoluir desde o último quartel de Seiscentos até finais do século XVIII. Um trabalho deste tipo, devido à vasta documentação existente em arquivo, nunca está completamente finalizado. Esperamos que as pesquisas arquivísticas a que continuamos a proceder, permitam que o futuro ofereça novos elementos que possibilitem estudar com mais minúcia a mobilidade de artistas em Guimarães. É por isso, que devemos assinalar o carácter provisório e parcelar dos resultados aqui apresentados.

No ciclo aqui apresentado devemos salientar que a talha e a pintura vimaranense constituem um reflexo do dinamismo económico, religioso e artístico de Guimarães, permitindo deste modo o afluxo de conceituados artistas de diferentes locais do noroeste peninsular, que encontravam um desenvolvimento construtivo bastante significativo na urbe.

Alguns entalhadores, douradores e pintores do Entre-Douro e Minho que trabalharam em Guimarães (1578-1798)

Ano	Nome	Profissão	Morada	Obra	Quantia
1572	Fernão Carvalho	Imaginário	Porto	Igreja de Nossa Senhora da Oliveira, retábulo do altar-mor	120$000 réis
1685	Manuel João	Mestre entalhador	Porto	Igreja S. Domingos, grades da capela-mor	100$000 réis
1698	Luís Vieira da Cruz	Entalhador	Braga	Igreja de São Sebastião, casa da tribuna para o Santíssimo Sacramento	110$000 réis
1710	Luís Vieira da Cruz	Escultor	Braga	Caldas das Taipas, retábulo Capela Santo António	60$000 réis
1717	Pedro Coelho em parceria com seu genro Miguel Correia	Entalhadores	Ambos moradores em Gondar (Guimarães); Miguel Correia, natural de Requião (V. N. de Famalicão)	Igreja de São Paio, retábulo do altar das Almas	100$000 réis
1719	António Gomes em parceria com Filipe da Silva	Mestres imaginários	Porto	Igreja de S. Francisco, altar Irmandade de Santo António	270$000 réis
1723	Manuel da Silva	Mestre ensamblador	Pedome (V. N. de Famalicão)	Obra do cadeiral e dos assentos do coro alto igreja do Carmo	95$000 réis
1728	Miguel Correia	Mestre ensamblador	S. Jorge de Selho (Guimarães), natural de Requião (V. N. Famalicão)	Igreja de Creixomil, retábulo das Almas	68$000 réis
1731	Miguel Correia	Mestre entalhador	S. Jorge de Selho (Guimarães), natural de Requião (V. N. Famalicão)	Igreja de S.Faustino de Vizela, tribuna da capela-mor	80$000 réis
1734	Alexandre Pinto Ribeiro	Mestre ensamblador	Santo Estêvão de Penso (Braga)	Convento da Costa, sacristia	1600$000 réis
1741	António Fernandes Palmeira	Mestre entalhador	Palmeira (Braga)	Igreja Santa Rosa de Lima, Retábulo, tribuna, frontal e duas credências para a capela-mor	650$00 réis + 14$000 réis das duas credências

Ano	Nome	Profissão	Morada	Obra	Quantia
1743	Manuel da Costa Andrade	Mestre entalhador	Porto	Igreja de S. Francisco, obra de talha do altar-mor	500$000 réis
1745	António da Cunha Correia Vale e Manuel da Cunha Correia (irmãos)	Mestres entalhadores	Delães (V. N. Famalicão) e Vila das Aves (Santo Tirso)	Igreja de Santa Rosa de Lima, dois altares laterais	500$000 réis
1746	José Álvares de Araújo	Mestre entalhador	Braga	igreja do Carmo, obra de talha	930$000 réis
1747	António da Cunha Correia Vale e Manuel da Cunha Correia (irmãos)	Mestres entalhadores	Vila das Aves (Santo Tirso)	Igreja de S. Domingos, Retábulo do altar-mor	360$000 réis
1754	António Pereira de Santa Ana, João do Couto Teixeira, João Pereira Cardoso e Luís Pinto Leitão	Mestres pintores	Porto	Igreja do Carmo, douramento e pintura da obra de talha	920$000 réis
1768	Domingos Francisco vieira	Mestre pintor	Porto	Igreja de S. Domingos, douramento altar Irmandade de Nossa Senhora do Rosário	399$000 réis
1771	Boaventura José da Silva	Mestre pintor	Braga	Igreja de S. João de Brito, pintura do retábulo e tecto da capela-mor	?
1772	Antônio da Cunha e seu sobrinho José da Cunha	Mestres entalhadores	Guimarães	Igreja de Nossa Senhora da Oliveira, tribuna da capela-mor	520$000 réis
1775	Antônio da Cunha	Mestre entalhador	Guimarães	Igreja de Nossa Senhora da Oliveira, *"acrecimos que fes na obra da tribuna de Nossa Senhora"*	20$000 réis
1777	Luís Pinheiro Lobo	Mestre pintor	Vila Nova de Famalicão	Igreja de S. Domingos, douramento retábulo Nossa Senhora do Terço	405$000 réis
1779	Damião Pereira	Entalhador	Porto	Igreja de Nossa Senhora da Oliveira, risco da estante do coro	2$880 réis
1780	Luís Pinheiro de Azevedo Lobo	Mestre pintor e dourador	Assistente na vila de Guimarães	Igreja de Nossa Senhora da Oliveira, douramento do retábulo, camarim e mais pertenças da tribuna	600$000 réis
1789	Manuel Alves de Araújo	Mestre entalhador	Landim (Vila Nova de Famalicão)	Igreja de Nossa Senhora da Oliveira, anteparo porta principal da igreja	144$000 réis
1798	Diogo José da Costa	Mestre pintor	Landim (Vila Nova de Famalicão)	Igreja de Pinheiro, douramento e pintura do altar-mor e retábulos laterais	185$000 réis

Francisco José Resende no Museu do Conde de Leopoldina

António Manuel Vilarinho MOURATO

Quando no início de 1860 apareceram expostas, no Rio de Janeiro, duas telas de costumes do artista portuense, Francisco José Resende, a crítica carioca não lhes regateou elogios. *O painel em que o saloio enroscado ao seu bordão, olha á socapa para a moçoila que o escuta (...) é de um bello effeito, – cheio de verdade e natureza.* Existe graça na composição e a *melodia das harmonias da optica e da prespectiva* mostra bem que o trabalho *pratico da arte* foi secundado *pela reflexão e estudo das regras*, afirmou a imprensa da então, capital brasileira, gabando ainda, nesses quadros, o claro-escuro, o colorido, a iluminação, entre várias outras coisas [1].

A esplêndida recepção que mereceram no Brasil as obras de Resende – a que não foi, de certeza, alheia a colónia portuguesa – fez com que o artista elegesse o grande país da América do Sul como principal destino das suas telas, fora de Portugal.

São Paulo [2], Belém do Pará [3], Salvador da Baía [4], Maceió [5], além do Rio de Janeiro [6] foram conhecendo as produções do pintor mais conceituado do Romantismo portuense, logo a seguir a Augusto Roquemont [7]. Retratos de Camões e de D. Luís I, painéis sacros e cenas de costumes foram os temas que o Brasil mais requisitou a Francisco José Resende [8].

Porém, a tela deste artista que, de longe, mais impacto causou no país irmão, não se incluía em nenhum destes géneros: a **Apoteose de Hahnemann** era uma alegoria. Exposta no Rio de Janeiro, em Novembro de 1891, provocou acesa polémica, na sequência, aliás, da que parece ter agitado a cidade da Virgem.

A **Apoteose de Hahnemann** constituiu um momento absolutamente invulgar na carreira de Resende. Nenhuma outra pintura lhe mereceu tanto desvelo, nenhuma o obrigou a tantos sacrifícios, nenhuma lhe proporcionou tantos sonhos e nenhuma lhe trouxe, finalmente, tantos amargos de boca, desgostos e desilusões. Vamos à história.

Resende, amante da pintura de costumes populares [9], fanático da arte sacra [10], viu-se contudo, ao longo da sua carreira, praticamente limitado ao retrato. Odiava este género [11], mas era o único que lhe dava dinheiro [12].

[1] Vd. Silva, F. J. Bithencourt da – *Bellas-Artes*, in "O Jornal do Porto", 12 de Janeiro de 1860.
[2] Vd. Mello, Alvaro de – *Necrologio*, in "O Occidente", 17.º ano, volume XVII, n.º 541, 1894, p. 7.
[3] Vd. Anónimo – *Club Euterpe do Pará*, in "Diario de Noticias" (Pará), Dezembro de 1890.
[4] Vd. Anónimo – "O Correio do Norte", Porto, 30 de Março de 1864, p. 2.
[5] Vd. Anónimo – *Esculptura*, in "O Commercio do Porto", 31 de Maio de 1876.
[6] Vd. Pimentel, Alberto – *Santo Thyrso de Riba d'Ave*, Club Thyrsense, Santo Thirso, 1902, p. 151.
[7] Vd. Vitorino, Pedro – *O Pintor Augusto Roquemont (No centenário da sua vinda para Portugal)*, Edição de Maranus, Porto, 1929.
[8] Vd. Resende, Francisco José – *Relaçaõ dos quadros de q. posso lembrar-me*, 15 de Novembro de 1887, manuscrito, Colecção Vitorino Ribeiro.
[9] Vd. Mariotto – *Francisco José Rezende*, in "A Mosca", N.º 45, 2.º ano, Porto, 7 de Dezembro de 1884, p. 1.
[10] Vd. Anónimo – *Bellas artes*, in "A Actualidade", Porto, 15 de Dezembro de 1883, p. 1.
[11] Vd. Resende, Francisco José – Diário de 27/12/1875 a 29/12/1885, 2 de Fevereiro de 1883, f. 19, Colecção Vitorino Ribeiro.
[12] Vd. Pimentel, Alberto – *O Porto ha trinta annos*, Porto, Livraria Universal, 1893, p. 146.

Os seus clientes apenas lhe exigiam rostos "parecidos". Podia o desenho ser duro como betão, o colorido pesado como chumbo e a tinta aplicada com a língua em vez do pincel – não havia problema, desde que os carões estivessem "parecidos"... [13] Claro que nunca se esforçou por fazer retratos deslumbrantes.

Conseguiu ainda, uma vez por outra, ser contemplado com encomendas para painéis de Igrejas. Mas, os simpáticos eclesiásticos pagavam-lhe tão pouco que o dinheiro mal chegava para os materiais [14].

Foi já em finais de 1884, ou inícios de 85 que o artista recebeu, pela primeira vez na vida, uma encomenda verdadeiramente aliciante. Resende contava então 59 anos e ostentava uma longa carreira artística repleta de êxitos e também salpicada de alguns fracassos. Apesar do grande prestígio que ainda detinha, estava longe dos anos de glória em que fora o primeiro pintor da invicta. O Naturalismo, que sempre repudiou, triunfava por todo o lado [15] e a sua pintura estava, na realidade, ultrapassada.

Mesmo assim, foi a ele que recorreu o médico lisboeta António Monteiro Rebelo da Silva, quando pretendeu ornamentar o seu palacete. O indivíduo, cultor da homeopatia, queria homenagear o fundador desse processo terapêutico, Samuel Hahnemann [16] e lembrara-se de decorar a casa com uma pintura dedicada ao grande clínico alemão [17]. Incumbiu Resende de glorificar o seu ídolo, numa tela com três metros e sessenta de altura, por dois e cinquenta e três de largura.

Resende disporia da liberdade de conceber a imagem. Poderia enfim dar asas à sua reprimida criatividade, engendrando situações, estudando atitudes e fisionomias, dando ao colorido as harmonias que entendesse, num suporte grandioso. Animava-o ainda, certamente, a promessa de um pagamento chorudo.

Agarrou a oportunidade com unhas e dentes, disposto a fazer daquele quadro, a obra da sua vida. A 17 de Janeiro de 1885, tinha já uma ideia geral da composição: nela apareceriam Hahnemann e Minerva, a deusa da sabedoria, opondo-se ambos às representações da "Ignorância e da "Inveja" [18].

Começa então a executar alguns estudos. Faz três esbocetos a óleo e dois à pena, além de esculpir pequenas estatuetas em barro que tenciona utilizar como modelos para algumas das figuras da "Apoteose". Manda também fotografar, no Biel, uma mulher, a fim de lhe servir de modelo da "Ignorância" [19].

Passa depois à realização de esboços a óleo pelo modelo vivo e a 10 de Abril inicia finalmente o quadro, desenhando algumas partes a carvão.

Em Maio desloca-se a Lisboa. Quer mostrar a Rebelo da Silva o esquema da pintura que tenciona concretizar [20]. O médico aprova a ideia e Resende, eufórico, já só consegue

[13] Vd. por exemplo Resende, Francisco José – *Roubo audacioso de um retrato a oleo*, in "O Primeiro de Janeiro", 12 de Julho de 1891, p. 2; também Idem, Diário de 27/12/1875 a 29/12/1885, 16 de Abril de 1883, f. 27, Colecção Vitorino Ribeiro.

[14] Vd. Resende, Francisco José – Diário de 27/12/1875 a 29/12/1885, 12 de Dezembro de 1884, f. 58, Colecção Vitorino Ribeiro.

[15] Vd. Soares, Elisa – "Naturalismo, Pintores da Primeira Geração", in *Museu Nacional de Soares dos Reis, Pintura Portuguesa, 1850-1950*, Ministério da Cultura, Instituto Português de Museus, Museu Nacional de Soares dos Reis, 1.ª Edição, 1996, p. 69.

[16] Vd. Anónimo – *Bellas-artes*, in "O Commercio do Porto", Porto, 26 de Agosto de 1887, p. 2.

[17] Vd. Anónimo – *Assuntos d'arte*, in "O Primeiro de Janeiro", Porto, 15 de Setembro de 1887, p. 2.

[18] Vd. Resende, Francisco José – Diário de 27/11/1875 a 29/12/1885, 17 de Janeiro de 1885, f. 63, Colecção Vitorino Ribeiro.

[19] Vd. Idem, Ibidem, 30 de Janeiro de 1885, f. 64v.

[20] Vd. Idem, Ibidem, 12 de Maio de 1885.

imaginar um sítio para elaborar obra de tal envergadura: a sua idolatrada Paris. Só ela estaria à altura de tão memorável acontecimento. A magnitude da "Apoteose" não era compatível com o insignificante meio portuense, *tão falho de recursos* e de todo o *incentivo*[21]. Em Paris sim, encontraria *bons modêlos para as numerosas figuras que* o quadro abrangia *e teria bem perto as obras dos grandes pintores, para basear n'ellas inspiração e lição proficua*[22]. Em Junho, parte para a capital francesa, levando consigo a tela da "Apoteose"[23], apenas iniciada.

Resende demorou-se na cidade luz até Outubro, concluindo aí o seu trabalho.

O regresso do artista a Portugal, deveria colocar termo a este episódio: Rebelo da Silva veria satisfeito a tela nos salões da sua casa, pagaria a quantia estabelecida ao pintor e a imprensa, uma vez mais, levaria em ombros Francisco José Resende. Porém, nada disto aconteceu.

Tudo indica que Rebelo da Silva não gostou da pintura. Resende, destroçado, comprometeu-se a levar a cabo alguns *retoques*[24], a fim de agradar ao cliente. A desmotivação, todavia, apoderou-se de si e o enorme quadro ficou atirado a um canto do seu atelier durante meses, sem sofrer qualquer modificação.

Só em Janeiro de 1887, encontrou Resende o ânimo suficiente para voltar à "Apoteose", pintando a cabeça do *geniosinho que mostra á Inveja as plantas homeopathicas*[25]. Durante a Primavera, já embalado no trabalho, consegue avançar bastante nos acabamentos e em Agosto dá a obra por concluída. Expõe-na então, numa sala da sua residência, à Rua da Alegria[26].

A imprensa do Porto ovacionou estridentemente o novo quadro de Resende. *Evidente manifestação do talento*[27], *tudo quanto de mais surprehendente e arrogado tem produzido nos modernos tempos um pincel portuguez*[28] ou obra de *effeito magnifico*[29], foram algumas das muitas expressões elogiosas com que a "Apoteose" foi obsequiada nos jornais da invicta.

Mas este entusiasmo arrebatador, que transparece nos textos da época, parece que não correspondeu à realidade. Afirmou-se mais tarde, que a "Apoteose" provocou sim, no Porto, um *alto ruido de critica* que muito teria afectado o artista[30].

Rebelo da Silva nem sequer veio ao norte e baseado em informações que obteve sobre o quadro, voltou a recusar a sua compra. Em 1888, Resende continuava com a tela. Rebelo da Silva desinteressara-se definitivamente do negócio, apesar das reclamações do pintor[31].

Resende, numa última e desesperada tentativa para cativar o médico lisboeta, envia-lhe uma relação das pessoas que tinham ido ver o quadro e uma carta do cônsul inglês, muito provavelmente elogiando a obra, como provas do seu valor.

---

[21] Vd. Anónimo – *A apotéose de Hanhemann*, in "Jornal da Manhã", Porto, 18 de Agosto de 1886, p. 2.
[22] Vd. Anónimo – *Bellas-artes*, in "O Commercio do Porto", Porto, 26 de Agosto de 1887, p. 2.
[23] Vd. Anónimo – *O pintor Rezende*, in "O Commercio Portuguez", Porto, 26 de Junho de 1885, p. 2.
[24] Vd. Anónimo – *A Apotéose de Hanhemann*, in "Jornal da Manhã", Porto, 18 de Agosto de 1886, p. 2.
[25] Vd. Resende, Francisco José – Diário de 5/1/1886 a 22/12/1888, 18 de Janeiro de 1887, f. 45, Colecção Vitorino Ribeiro.
[26] Vd. R. – *Bellas Artes*, in "O Dez de Março", Porto, 29 de Setembro de 1887, p.1.
[27] Vd. Anónimo – *Bellas-artes*, in "O Commercio do Porto", Porto, 26 de Agosto de 1887, p. 2.
[28] Vd. X – *O ultimo quadro do snr. Rezende*, in "A Provincia", Porto, 31 de Agosto de 1887, p. 2.
[29] Vd. Anónimo – *Assuntos d'arte*, in "O Primeiro de Janeiro", Porto, 15 de Setembro de 1887, p. 2.
[30] Vd. Anónimo – *O Pintor Rezende*, in "O Primeiro de Janeiro", Porto, 1 de Dezembro de 1893, p. 2.
[31] Vd. Resende, Francisco José – Diário de 5/1/1886 a 22/12/1888, 7 de Março de 1888, f. 80, Colecção Vitorino Ribeiro.

Mas Rebelo da Silva devolve-lhe a carta e encarrega um primo seu, chamado Pinto, de responder ao artista. Resende, por sua vez, incumbe a filha de reagir a tal missiva. A oito de Outubro de 1888, Claire dirige-se desta forma a Rebelo da Silva:

– *Quando um homem á sua palavra dada diante de uma senhora, falta com o maior descaro, que nome lhe dá a sociedade? – Canalha!*

– *Quando um homem, sem brio, sem educação enxuvalha um homem honrado que fez os maiores sacrificios para concluir a obra que encommendou, e como canalha que é a regeita sem mesmo a vêr, que nome se lhe dá? – Velhaco e calloteiro.*

– *Quando um homem manda por um parente seu, sabujo, intriguista e infame, insultar um homem honrado, doente, com uma filha doentissima, – como se apelida? – Cobarde*

– *E a vibora, feita lacaio, que é seu parente, merece o chicote applicado aos machos de liteira* [32].

Qualquer hipótese de concretização do negócio com o médico de Lisboa, terminou aqui. Num acesso de fúria, Resende dirigiu-se à tela, raspou o busto de Rebelo da Silva e substituiu-o pelo de Hipócrates [33]. Guardaria um ódio rancoroso ao homeopata da capital, até ao fim dos seus dias. Quando falava dele, designava-o como "miseravel pulha e degenerado portuguez" [34].

A enorme tela ficava outra vez abandonada no seu atelier, à espera talvez de um milagre. Quem lhe iria comprar semelhante mastodonte?

O milagre, porém, acabou por acontecer. Henrique Lowndes, um escocês que vivia no Rio de Janeiro, adquiriu a "Apoteose", em 1891, ano em que D. Carlos lhe concedeu o título de Conde de Leopoldina [35].

Lowndes era filho de um grande negociante do Rio de Janeiro e fizera os seus estudos comerciais na Europa. A sua biografia era impressionante: organizara e dirigira variadíssimas empresas [36] e fundara ainda os Bancos do Crédito Rural, Regional de Minas Gerais e o de Indústria Nacional. Devia ser podre de rico. O bastante, pelo menos, para se tornar num filantropo. Nessa qualidade ajudou muito as sociedades da colónia portuguesa, em particular a Sociedade de Beneficência Portuguesa do Rio de Janeiro [37]. Foi talvez por isso que D. Carlos o agraciou com o título nobiliárquico.

A **Apoteose de Hahnemann** foi exposta ao público carioca, na Galeria Moncada, em Novembro de 1891 [38] e provocou acesa polémica. Ninguém viu naquela imagem uma obra prima, mas as opiniões dividiram-se entre aqueles que a consideravam como uma obra conscienciosa, porém não isenta de erros e aqueles para quem era a própria negação da arte [39].

---

[32] Vd. Idem, Ibidem, 8 de Outubro de 1888, f. 84 e 84 v., Colecção Vitorino Ribeiro.

[33] Vd. figura 1.

[34] Vd. Idem, Ibidem – Inscrição posterior ao texto, de 1 de Fevereiro de 1892, f. 84 e 84v., Colecção Vitorino Ribeiro.

[35] Vd. Zúquete, Afonso Eduardo Martins – *Nobreza de Portugal*, Volume II, Editorial Enciclopédia L.da, Lisboa, Rio de Janeiro, 1960, p. 687.

[36] Organizou e dirigiu, entre outras, as empresas: Indústria de Ouro Preto, Tecidos de São João, Cordoalha Nacional, Fabril Brasileira, Tecelagem Fluminense, Companhia do Ferro Galvanizado, Químico-Industrial da Flora Brasileira, Tecidos de São Cristóvão, Companhia Macabé e Campos, Companhia Colonizadora do Paraná e Santa Catarina (Vd. Idem, Ibidem, p. 687)

[37] Vd. Idem, Ibidem, p. 687.

[38] Vd. Freitas, P. Senna – *A Téla de Rezende*, in "Novidades", Rio de Janeiro, 19 de Novembro de 1891.

[39] Vd. Idem – *A Téla de Rezende II*, in "Novidades", Rio de Janeiro, 20 de Novembro de 1891.

Contava-se, entre os primeiros, um crítico ponderado e benévolo que tinha percorrido os principais museus da Europa, nos anos cinquenta: o padre Senna Freitas. Freitas elogiou a escolha do tema, a composição e a forma como Resende concebeu o *pensamento allegorico*, além das perspectivas linear e aérea e a expressão fisionómica de Hahnemann. Mas estragou tudo quando se pôs a falar de Resende, artista que desconhecia. Dizia Freitas a dada altura:

– *A impressão geral e primeira que experimentei, ao conspecto da "apotheose", foi agradavel, e parece-me que recusar um talento positivo ao seu autor seria uma injustiça flagrante, tanto mais que não é um artista já perfeito e maduro, mas que estuda, trabalha e progride*[40].
Resende não era um artista maduro? Com os seus 66 anos e quase cinquenta de carreira? Progredia? Mas como, se se mantinha serodiamente fiel à estética romântica? E se mesmo nessa linha, se afundara mais em experiências inconsequentes, desde os anos 60, do que progredira verdadeiramente na consolidação dum estilo próprio?

Claro que este passo em falso foi logo aproveitado pelos detractores da "Apoteose". Resende *deve ter cerca de setenta annos*, corrigiram logo e por largo![41]. Estavam, aliás, convencidos que a *monstruosa* ***Apotheose de Hahnemann*** não tinha sido pintada por Francisco José Resende. Ele era um artista notável, nunca lhe poderia ser imputada semelhante aberração. Aquilo não só não era *um quadro do distincto professor portuense, como nem sequer* era um quadro! Era sim uma *bota, e uma bota para pé que a calça só aos domingos!*[42]

Apareceram então documentos relativos à autoria da tela que comprovavam, sem margem para dúvidas, que a "Apoteose" saíra mesmo do pincel de Resende. Ignoramos é se tal comprovativo, acabou por abonar a favor do artista...

Talvez por causa desta polémica, milhares de pessoas acorreram á Galeria Moncada para fazerem o seu próprio exame da **Apoteose de Hahnemann**[43].

Concluída a exposição, a obra foi conduzida ao Museu particular do Conde de Leopoldina, onde ficou, ignoramos por quanto tempo. Desconhecemos também os pormenores da venda do quadro. Sabe-se que existiu um intermediário nessa transacção e que a quantia paga por Lawndes foi empregue, quase na totalidade, por Resende, nas despesas de transporte e custos alfandegários[44].

Será que Lawndes tinha uma ideia mais ou menos precisa da "Apoteose", antes de a comprar? Porque a considerou importante para integrar o seu Museu? Qual a natureza desse Museu? Não temos resposta para estas e muitas outras perguntas que nos ajudariam a compreender as razões que determinaram a compra da **Apoteose de Hahnemann**.

Alguns textos sobre o quadro, publicados na imprensa da época e também vários esquissos traçados por Resende, podem hoje, ajudar-nos a reconstituir a aparência da "Apoteose".

Imagine-se um céu infinito, salpicado de mares de nuvens; uma aurora eterna e uma luz clara, brilhante de mil sóis[45]. Eis o cenário da "Apoteose". De repente, Hahnemann entra em cena. Resende atira-o para cima das nuvens, muito aperaltado e investido duma

---

[40] Vd. Freitas, P. Senna – *A Téla de Rezende*, in "Novidades", Rio de Janeiro, 19 de Novembro de 1891.
[41] Vd. Anónimo – *Apotheose de Hahnemann*, in "Gazeta de Noticias", Rio de Janeiro, 19 de Novembro de 1891.
[42] Vd. Idem, Ibidem.
[43] Vd. Machado, Manoel Dias – *Pintura de Rezende*, in "Jornal do Commercio", Rio de Janeiro, 26 de Novembro de 1891.
[44] Vd. Idem, Ibidem.
[45] Vd. R. – *Bellas Artes*, in "O Dez de Março", Porto, 29 de Setembro de 1887, p.1.

solenidade macambúzia[46]. A meio do *pavimento ethereo*, retira o chapéu da cabeça e aperta-o sobre o peito[47]; nesse momento, chega Minerva, encavalitada sobre uma nuvem[48] e escoltada por uma multidão de querubins[49]. Traz consigo uma coroa de louros e o retrato de Hipócrates[50].

Minerva aproxima-se de Hahnemann e espeta-lhe a coroa de louros na cabeça. Assinala com esse gesto mais uma vitória da ciência, proporcionada pelo génio do clínico alemão. Os querubins festejam esse momento, despejando *no espaço luminoso mãos cheias de flores viçosas*, como um dilúvio benigno[51].

Mas este instante de enorme felicidade celeste, incomoda os seres que muito abaixo, habitam a paisagem terrena. Tratam-se da "Inveja" e da "Ignorância" que não suportando contemplar o espectáculo de tão profunda satisfação espiritual, se contorcem de raiva.

A "Ignorância", representada por uma mulher balofa, olha para o médico com uma expressão de espanto e inconsciência, reveladora da sua natural imbecilidade[52]. A "Inveja", também simbolizada por uma figura feminina, reclinada sobre o solo, está desesperada. Uma tristeza pavorosa arruina-lhe a alma e só encontra um remédio para a sua exasperação: morder as serpentes que arremessa, envenenando-se cada vez mais[53].

Desce então do céu, em direcção a estas miseráveis figuras, o "Progresso". O seu *facho flamejante* é o único que as poderá subtrair dos males que padecem[54].

Resende proclamava assim a vitória da sabedoria sobre a brutalidade e a estupidez. Talvez de forma demasiado óbvia, mas as subtilezas nunca lhe habitaram nem o feitio, nem as telas.

Se através de escritos e desenhos relacionados com a **Apoteose de Hahnemann** podemos reconstituir a sua iconografia, já o mesmo não é possível fazer quanto ao estilo. Depreende-se que Resende utilizou uma pincelada larga, prescindindo de contornos rígidos e pormenores, recorrendo a um colorido algo desmaiado, talvez semelhante a alguns dos seus painéis religiosos[55]. Mas como teriam resultado todos estes procedimentos técnicos? É claro que nada podemos acrescentar, sem conhecer a peça.

Na Colecção Vitorino Ribeiro encontram-se vários esquissos preparatórios que Francisco José Resende efectuou para a "Apoteose". Neles podemos encontrar todas as figuras que compunham a tela, mas falta-nos uma visão de conjunto, com algum pormenor. Só um diminuto registo a pena e nanquim, nos oferece uma perspectiva muito sumária da composição, tal como é referida nos textos oitocentistas[56].

Ali descobrimos, em primeiro plano, as imagens da "Ignorância" e da "Inveja", num tumulto de sombras. Não nos parece que tivessem adoptado aquelas posições no quadro. Repare-se que a "Ignorância" não olha para Hahnemann, conforme nos relatam os teste-

---

[46] Vd. Freitas, P. Senna – *A Téla de Rezende*, in "Novidades", Rio de Janeiro, 19 de Novembro de 1891.
[47] Vd. Anónimo – *A Apotheose de Hannemann*, in "Jornal da Manhã", Porto, 26 de Setembro de 1887, p. 1.
[48] Vd. X – *O ultimo quadro do snr. Rezende*, in "A Provincia", Porto, 31 de Agosto de 1887, p. 2.
[49] Vd. Idem, Ibidem, p. 2.
[50] Vd. Anónimo – *A Apotheose de Hannemann*, in "Jornal da Manhã", Porto, 26 de Setembro de 1887, p. 1.
[51] Vd. R. – *Bellas Artes*, in "O Dez de Março", Porto, 29 de Setembro de 1887, p.1.
[52] Vd. Vd. Anónimo – *A Apotheose de Hahnemann*, in "O Commercio Portuguez", Porto, 7 de Setembro de 1887, p. 2.
[53] Vd. Freitas, P. Senna – *A Téla de Rezende*, in "Novidades", Rio de Janeiro, 19 de Novembro de 1891.
[54] Vd. R. – *Bellas Artes*, in "O Dez de Março", Porto, 29 de Setembro de 1887, p.1.
[55] Vd. Freitas, P. Senna – *A Téla de Rezende*, in "Novidades", Rio de Janeiro, 19 de Novembro de 1891.
[56] Vd. Figura 2.

munhos da época, nem a "Inveja" se apresenta reclinada sobre a terra; está sim de joelhos e numa atitude aflitiva.

Em vez do "Progresso", mencionado nas descrições, aparece-nos aqui a "Fama", soprando, em delírio, no clarim. Minerva não está sentada, mas sim em pé, coroando o médico alemão. Do grupo de querubins lançando flores, nem vestígios, embora um génio pareça ajudar a deusa a segurar o retrato de Rebelo da Silva.

O esquisso está datado de Janeiro de 1885. Remonta portanto, à altura em que Resende procurava ainda delinear o esquema compositivo da sua obra. Este apontamento representa uma etapa desse processo.

Seria disparatado adivinhar nestes rápidos esboços, indícios do estilo que o artista empregou na tela; contemplou sempre esse tipo de estudos com um vigor e uma liberdade, absolutamente arredados dos seus óleos.

Esses esquissos proporcionam-nos sim, o contacto com as qualidades expressivas da obra gráfica de Resende, dominada, às vezes, por um traço poderoso, explosivo, que inunda de um ritmo alucinante os pequenos suportes onde se espraia.

Como teria sido a **Apoteose de Hahnemann**? Uma obra surpreendente, um pesadelo medonho, ou algo entre os dois?

A resposta a esta pergunta não nos parece destituída de relevância. Como salientaram os jornais da época, bem poucas foram as ocasiões que os nossos pintores oitocentistas dispuseram para realizar uma obra de grande fôlego. Uma peça que encarassem como a obra das suas vidas. Resende teve essa oportunidade. O que fez dela?

Desconhecemos hoje, o paradeiro da "Apoteose". Dos nossos contactos com o Brasil, nada apurámos. Estará deteriorada ou simplesmente desapareceu? Acalentamos, apesar de tudo, o sonho de um dia a contemplar. Não é que tenhamos grandes ilusões acerca do seu valor artístico, mas acreditamos que ela nos poderá esclarecer sobre as verdadeiras preocupações estéticas de um dos mais importantes vultos do nosso Romantismo.

Fig. 1
Estudo para a **Apoteose de Hahnemann**
(imagem de Hipócrates)
Desenho à pena, a tinta-da-china sobre papel
110 mm x 79 mm
1888
Não assinado
Porto, Câmara Municipal do Porto
Colecção Vitorino Ribeiro

Fig. 2
Estudo para a **Apoteose de Hahnemann**
Desenho à pena, a tinta-da-china sobre papel
140 mm x 125 mm
1885
Não assinado
Porto, Câmara Municipal do Porto
Colecção Vitorino Ribeiro

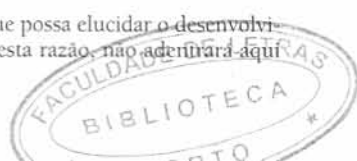
Fig. 3
Estudo para a **Apoteose de Hahnemann**
Desenho à pena, a tinta-da-china, sobre papel (com colagens)
220 mm x 190 mm
Sem data
Não assinado
Porto, Câmara Municipal do Porto
Colecção Vitorino Ribeiro

Fig. 4
Estudo para a **Apoteose de Hahnemann**
Lápis sobre papel
328 mm x 227 mm
1885
Não assinado
Porto, Câmara Municipal do Porto
Colecção Vitorino Ribeiro

Relação entre manuais de caligrafia e a ornamentação de documentos da Bahia do século XVIII

Antônio Wilson Silva de SOUSA

Desenhar tem sido uma acção constante e pertinente a todas as culturas e em todos os tempos, como provam reconhecidas pesquisas arqueológicas e estudos sobre a história das artes. Uma análise meticulosa das primitivas inscrições rupestres conduz à certeza de que o desenho teve origem como expressão de ideias, sentimentos e até mesmo, como uma actividade ligada à magia. Desde os primórdios até os dias actuais, a manifestação do desenho, no seio das diversas culturas, tem configurado um modo tanto individual, quanto comunitário, de estabelecer o elo entre o real e a imaginação. Por essa razão, o desenho constitui, no conjunto das faculdades humanas, um poderoso e distintivo sinal da capacidade de expressão. Pode ser considerada lapidar a concepção de Gomes (1996, p.13) a respeito do desenho ao afirmá-lo como "*uma das formas de expressão humana que melhor permite a representação das coisas concretas e abstractas que compõem o mundo natural ou artificial em que vivemos*". Tal conceito decorre de uma veracidade: desenho é fundamentalmente representação. A adesão a essa linha de pensamento e a constatação da constância da manifestação do desenho nas várias culturas e o reconhecimento de sua importância vêm suscitando, há algum tempo, uma particular atenção ao desenho enquanto forma de expressão. Com o trabalho de professor de Desenho e História da Arte, na Universidade Estadual de Feira de Santana-Bahia, desde 1997, pude perceber, com maior nitidez, a lacuna em relação à história do desenho no Brasil. Também o contacto com Maria Helena Occhi Flexor e estudos ofereceram grande estímulo para um trabalho de investigação sobre a história do desenho da Bahia setecentista. Os mais renomados historiadores da arte da Bahia não haviam dedicado atenção especial a essa temática, isto é, ao desenho enquanto ornamentação de documentos. Para estudar exactamente o desenho desta natureza, deu-se início, em 2000, ao projecto intitulado *O desenho na Bahia do século XVIII*, como actividade integrante do mestrado em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. Esse projecto contou com a orientação da mencionada docente, exigiu pesquisa, inclusive, em arquivos de Lisboa, foi concluído com defesa e aprovação, em Julho de 2002. A conclusão do mestrado não significou o encerramento das indagações sobre o tema, ao contrário, constituiu um ponto de partida para novas reflexões. A ênfase desta comunicação recai sobre uma dessas reflexões: a relação entre manuais de caligrafia e ornamentação dos documentos da Bahia no século XVIII [1]. Aqui, o foco da atenção converge para a relação entre a educação para a escrita e o exercício do desenho, cuja interactividade se faz notar nos manuais de caligrafia da época. A título de

[1] Tão só importa neste texto buscar o entendimento desse vínculo, na medida que possa elucidar o desenvolvimento das habilidades para o desenho ou ornamentação de documentos. Por esta razão, não adentrará aqui em questões relativas à história e aos tipos de letras.

exemplo tomar-se-á como referencial a *Nova escola para aprender a ler, escrever, contar*[2], da autoria de Manoel de Andrade de Figueiredo[3] por ser esta uma obra muito utilizada no início do século em estudo. Pretende-se, outrossim, destacar algumas analogias entre o ornato dos documentos e as estampas contidas nesse manual. Este VII Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte apresenta-se também como uma oportunidade de comunicação do estágio em que se encontram as reflexões sobre essa temática.

Embora não se pretenda aqui entrar no âmbito da discussão sobre o desenho enquanto escrita, é forçoso considerar que as análises já realizadas por especialistas no assunto podem favorecer o estudo em questão, na medida em que admitem que os glifos rupestres são uma forma primordial de comunicação gráfica que, ao longo dos tempos e consoante as particularidades culturais, atravessou um processo de transformação até alcançar um estágio de sistematização da escrita[4]. Se nos primórdios, e na prática, os limites entre desenho e escrita foram imprecisos, no decorrer da história, as fronteiras entre ambos foram se tornando mais definidas. Se, em alguns períodos da história, desvaneceu-se a nitidez desse elo, em outros, porém, pôde-se reconhecê-lo numa conjunção estética e culturalmente planeada, de sorte que, desenho e escrita nunca foram totalmente dissociados. Seja nas iluminuras dos códices da Antiguidade, seja nos arabescos de escritos medievais e na decoração de documentos provenientes da Idade Moderna, a apresentação conjugada de desenho e escrita faz reconhecer a tónica desse vínculo. Essa estreita relação entre desenho e escrita pôde ser verificada ao analisar os documentos consultados por ocasião da pesquisa de mestrado, anteriormente referida, o que corroborou para uma maior apreciação do assunto. Comprovou-se, destarte, que a Bahia do século XVIII possui uma quantidade bastante expressiva de documentos ornamentados com desenhos que, na sua imensa maioria, apresentam apurada qualidade técnica e configuram requintadas composições. Tal constatação permitiu reconhecer a criatividade e a habilidade manual do homem da época[5] cujo modo de ilustração sugere indagações em torno da sua formação básica. A maneira típica de expressão gráfica do homem da centúria em estudo faz supor uma educação que permitia desenvolver a capacidade de se expressar também através do desenho, aqui entendido como ornamentação de documentos.

---

[2] Essa obra, impressa, constitui material de suma importância no estudo do desenho do século XVIII, tanto no Brasil quanto em Portugal, por ensinar a ornamentar documentos, ao transmitir conhecimentos técnicos para o desenho das letras, mas sobretudo por conter desenhos feitos à mão pelo próprio autor. A cartilha passou pela aprovação de todas as instâncias necessárias, em Portugal, inclusive pelo crivo da Mesa de Consciência e Ordens e pôde, assim, ser publicada em 1722. Esse documento foi fornecido ao autor do presente artigo pela pesquisadora Maria Helena Occhi Flexor, que obteve cópia microfilmada no Instituto de Estudos Brasileiros da USP. A Nova Escola está composto por quatro tratados, cada um dos quais subdivididos em vários capítulos. O primeiro dá instruções para se ensinar a ler; o segundo oferece instruções para escrever; o terceiro enfoca a ortografia e o quarto ensina a aritmética.

[3] Manoel de Andrade de Figueiredo é natural da Capitania do Espírito Santo, filho de Maria Coelho e António Mendes de Figueiredo, governador e capitão general da dita Capitania. Faleceu a 4 de Julho de 1735. Cf. CARVALHO, 1998, p. 29

[4] In ARAGÃO, Maria José. *História da escrita*. Viseu: Palimage Editores, cop. 2003. Este e outros livros tratam da evolução da escrita. O primeiro capítulo dessas obras refere-se à inscrição rupestre como um exemplo da fase embrionária da escrita.

[5] O autor do presente texto quer referir-se aqui a todo aquele, seja criança ou adulto, que eram submetidos ao processo de alfabetização, na época. Entende-se que, à época, a destreza manual de cada indivíduo, poderia torná-lo exímio também como alguém que ornamentava magnificamente os documentos, posto que tal habilidade fazia parte de sua formação para a escrita. Uma análise dos manuais deixa entrever uma concepção em que desenho e escrita não se excluem, ao contrário, convergem para um mútuo favorecimento.

A explicação mais plausível para a ornamentação dos documentos pôde ser encontrada nos manuais de caligrafia de uso corrente, na época, e que visavam o ensino dos conteúdos principais da aprendizagem, no Portugal setecentista: ler, escrever e contar, a que se acrescentava o ensino da doutrina cristã [6] e normas da civilidade [7]. Os manuais do final do século XVII e início do XVIII são exemplos dessa concepção de educação tipicamente influenciada pelo catolicismo e com vista a formar bons cidadãos para o Império português. Assim, eram material fundamental na educação de crianças e adultos, e foram utilizados tanto nas escolas quanto em outras instituições e nas aulas ministradas de forma particular. Analisando esses manuais, verificou-se que o desenho constituía, além de um recurso para se escrever bem, uma forma de ornamentação dos documentos oficiais.

O uso dos manuais era de tal sorte alargado que, no Portugal do Setecentos, era difícil fazer uma separação entre a cartilha e o método de alfabetização. No Brasil acontecia de forma similar: até o século XIX, os livros utilizados nas escolas eram importados de Portugal [8] e desse facto decorre a influência portuguesa no modo de escrever e ornamentar textos. Escrever, no século XVIII, ainda continuava a ser um bem precioso, porque poucas pessoas dominavam as suas técnicas ou arregimentavam capacidades metodológicas para as ensinar, ou seja, era notória a escassez de mestres de escrever, ler e contar, no Brasil setecentista. No entanto, no contexto da formação básica, houve calígrafos com significativa actuação. Dentre eles, um brasileiro, Manoel de Andrade de Figueiredo, autor da obra intitulada *"A nova escola para aprender a ler, escrever e contar"*, publicada em 1722, em Lisboa e recentemente reeditada, em 1973, pela Livraria S. Carlos, também de Lisboa. Muito utilizada, em Portugal, no início do século XVIII, para a formação inicial, a referida obra permite estabelecer um paralelo entre a orientação metodológica do autor e a ornamentação dos documentos da Bahia setecentista, visto que as estampas propostas como exercício apresentam uma estreita similitude com os desenhos que ornam a maior parte da documentação.

Urge ressaltar que os desenhos do manual foram feitos pelo próprio autor, facto comum aos manuais da época e que assume um grande significado, para o presente estudo, porque exemplifica como, na mentalidade do homem do século XVIII, a educação para a ornamentação de textos e, pode-se dizer, para o desenho, constituía elemento integrante de uma boa formação. Aos mestres era exigido o domínio desta habilidade e que a transmitissem com *industria e arte* [9] aos seus discípulos [10]. Por esta razão, Manoel de Andrade de Figueiredo recomendava aos pais a escolha acertada de um mestre que, além das requeridas qualidades de virtudes, sabedoria e honradez, soubesse ensinar demonstrando aos alunos, com seu exemplo, a habilidade para o desenho das letras. Encontra-se

---

[6] Em (FIGUEIREDO,1722, p. 5) se pode confirmar o que se diz no texto ora apresentado: *"O principal cuidado que devem ter os Mestre, é instruir na doutrina cristã e bons costume aos meninos"*.

[7] Tomando como referência a afirmação de (WEHLING, 1999, 297), pode-se compreender que, também no Brasil, até mesmo antes do século XVIII, *"a educação restringiu-se, para os filhos de colonos e os índios aldeados, às primeiras letras e noções superficiais de religião. Ler, escrever, contar e orar eram os objetivos da educação colonial"*.

[8] Cf. (STAMATTO,1998, p. 41) que acrescenta: *"Sabe-se que a partir da independência (1822) a importação de livros de outras nações europeias era frequente, mas os manuais para a alfabetização eram portugueses"*.

[9] Essas duas qualidades encontram-se muito bem enfatizadas e recomendadas por Figueiredo, em vários trechos da obra de sua autoria aqui em questão.

[10] No prólogo da obra, Figueiredo explicou que a sua acção iria além de apresentar o abecedário: " *me resolvo a sair a público com esta Nova Escola, na qual não só mostro as diversas formas de letras, que ao presente se usam, mas também ensino o modo de as talhar."*

na obra (FIGUEIREDO, 1722, p. 13) a recomendação para "*que ensinem a cortar as letras dos dois abecedários, talhando-as à vista dos discípulos, e mandando-lhas talhar, e não dando-lhes os traslados para os imitarem, sem lhes ensinarem por onde as letras principiam, e acabam.*" Daí se depreende que a destreza manual na prática do desenho dos caracteres constituía factor preponderante na escolha de um mestre. Vários são os trechos do manual em que Figueiredo exalta a habilidade para desenhar caracteres, sobretudo no que concerne ao traçado das capitulares, pois, estas eram minuciosamente elaboradas e exigentes de um traço bem mais requintado, e requeriam uma capacidade especial e um treino direccionado para a sua boa execução, que bem seria impossível a alguns dos discípulos, (IDEM, p.49) "*sem serem ajudados da inteligência e explicação de um Mestre*", que fosse exímio na arte de desenhar caracteres. Uma das suas advertências no ensino da escrita é "*que as letras sejam feitas de uma só vez, e não de pedaços, nem pintando-as, porque assim ficam os meninos com disposição para a escreverem liberal*" (IDEM, p. 13). E continua: "*que os admitam a rasgos, cortando de um golpe as letras grandes, e fazendo penadas, porque estas nem só fazem gala na letra, mas o seu uso destreza na pena*". (IDEM, p. 14).

O próprio Figueiredo fora considerado como um mestre dotado de grande habilidade para o traçado das letras e dos ornatos dos textos. O dominicano, Frei Lucas de Santa Catarina, no seu parecer a favor da licença do Santo Ofício para a impressão da *Nova Escola*, afirma a qualidade técnica dos traslados[11] e refere-se à prática do traço de Figueiredo, com grande admiração pelo modo como ele talhou os caracteres e, de acréscimo, enriqueceu com as "*sutilezas da pena as mais delicadas expressões da estampa*". Para reiterar o que se disse, Inocêncio da Silva, mais recentemente, no seu *Dicionário Bibliográfico Português*, fez alusão a Figueiredo como a um compositor de "*formosíssimo carácter de letra*" e autor de elegantes abecedários, "*ornados de engraçadas laçarias*".

Verdade é que o autor considera como a alma da escrita a ortografia, sem a qual só "*se sabe formar bons caracteres*" (IDEM, p.5) e não propriamente escrever bem. Porém, reconhece na caligrafia um meio através do qual os conteúdos do intelecto, do sentimento, da alma, da fé, se tornam visíveis, ou melhor, legíveis. E, por isso, destaca sobremaneira a qualidade do *talhado* das letras, definindo aquelas que são esmeradamente desenhadas como um "*corpo bem proporcionado*" (IDEM, p. 57) como que a referir-se à necessidade de uma habilidosa prática de percepção visual na composição das letras.

No destaque conferido por Figueiredo ao ornato dos textos encontra-se a razão do seu interesse por tudo que pudesse contribuir de forma eficaz para o bom traçado dos caracteres. Entende-se, assim, o porquê de ter deitado acurada atenção aos instrumentos da escrita, explicando que (IDEM, p. 27) "*Não pode o Artífice exercitar com primor as manufacturas da sua arte sem bons instrumentos...*". Era comum aos calígrafos da época a preocupação com os instrumentos e materiais para a boa execução da escrita. "*A aprendizagem da escrita iniciava-se pelas técnicas da posição da mão e dos dedos, pela postura correcta do corpo e pelo talhe da pena, aspectos estes que ocupavam inúmeras páginas dos compêndios*" (ADÃO, 1998, p. 19). Sintomáticas, portanto, são as recomendações de Figueiredo sobre o modo de ensino da escrita e da ornamentação dos documentos: a habilidade do mestre e engenho na aplicação do discípulo, a observação e acompanhamento dos alunos durante os exercícios, a verificação da postura física para realizá-los com maior precisão, bem

[11]A cartilha de Figueiredo, como as demais da época, fora direccionada, aos mestres, alunos e aos pais destes, e incluía uma série páginas apresentando estampas com a finalidade de servir de modelo a alunos e mestres.

como a escolha de bons instrumentos e ainda a preocupação com o modo de preparar a tinta e a escolha de outros materiais de base.

A obra de Figueiredo, além de um demonstrativo do bom traçado das letras, contribui também para que se possa verificar a concepção de desenho vigente no mundo luso-brasileiro, ao referir-se às formas dos caracteres, utilizando um vocabulário específico como: *rasgos, talho, traço e risco*. Apesar do autor preceituar e exaltar a perfeição dos traços, o emprego de algumas dessas terminologias, como "talho" e "rasgos", resulta em apresentar o desenho como forma secundária de expressão, estreitamente vinculada à escrita e realizada em função da caligrafia que efectivamente extrapolava o domínio das regras gramaticais e da formação dos caracteres e estendia-se à execução de ornatos nos manuscritos.

Estabelecendo o confronto entre os desenhos propostos por Figueiredo na Nova Escola e os ornatos da maioria dos documentos da Bahia setecentista, constatou-se a execução com mesma técnica, bico de pena, e a apresentação de destacada semelhança em nível formal, posto que evidenciam um padrão constantemente repetido, de maneira que se criou uma unidade visual no conjunto de variados documentos do período em questão. Tal constatação leva a acreditar em uma demasiada influência dos manuais de caligrafia no modo de ornamentar documentos, sobretudo porque essa actividade constituía uma decorrência da escrita. Esta, recorrendo à exuberância nas composições, ao emaranhado de linhas curvas e ao rebuscado dos traços entrecruzados, revelava, por seu turno, um modo de expressão genuíno de uma preponderante mentalidade barroca.

Pela simples inspecção convence-se de que os desenhos da figura 1, uma página da Nova Escola, e da figura 2, extraída de um Compromisso de Irmandade, foram bem elaborados do ponto de vista técnico. A efusão do cruzamento de traços representando motivos zoo e fitomorfos compõe alguns signos culturais do mundo lusitano, comuns a grande maioria dos ornatos dos documentos, inclusive referentes ao Brasil. A recorrência desses signos, bem como a técnica com que foram executados, dá a perceber uma harmonização nada ocasional entre manuais de caligrafia e ornamentação de manuscritos, alguns dos quais indicativos da influência da religião cristã no processo de formação cultural da Península Ibérica.

Os desenhos apresentados na figura 3, pela leveza e segurança do traço e pelo apurado rigor da técnica, indicam uma mão destra, com grande domínio da escrita, o que se deve em parte aos ensinamentos contidos nos manuais de caligrafia. Estes e os ornatos dos documentos apresentam analogias que não poderiam ser consideradas furtivas, sobretudo quando se percebe que na base das composições ornamentativas dos manuscritos se encontra a maneira própria de expressão dos calígrafos.

A vernacularidade da forma de expressão portuguesa é perceptível com particular acuidade no discurso ornamental dos manuscritos, e a sua introdução na mentalidade brasileira é de fácil atestação nos documentos pesquisados. Pautadas por um esfusiante teor decorativo, as estampas dos manuais de caligrafia reflectem-se nos ornatos dos manuscritos setecentistas com padrões claramente visíveis, cujos exemplares se encontram melhor representados nas páginas dos Compromissos de Irmandades religiosas e nos Mapas de exportação e importação de mercadorias. Embora sejam diversificados os documentos ornamentados, as clivagens com os manuais de caligrafia se fazem mais nítidas nesses dois tipos de documentação.

Os desenhos dos manuscritos da Bahia do século XVIII evidenciam bastante um modo de expressão acolhedora da pluralidade dos estilos.

No contexto da época ter-se tornado subjuntivo de expressões outras da arte, não desqualificou o desenho como forma de expressão que permitisse a transmissão de ideias e, consequentemente, a materialização da mentalidade corrente. Além do que, a constante incursão dessa forma de expressão de largo uso na ornamentação de documentos demonstrava a tonalidade expressiva que o desenho possibilitou à sociedade.

Considerando a reflexão baseada na obra de Figueiredo e na ornamentação de documentos, não estaria longe da verdade afirmar que o primeiro estágio da orientação para o desenho tenha sido desenvolvido desde a educação inicial, quando, utilizando os manuais como parâmetro de formação, indicava-se também um caminho para o exercício do desenho, posto que terminava por ensinar, e com esmero, a decorar textos.

A actuação dos calígrafos, ao que parece, não explicaria de todo a formação daqueles que, à época, ornamentavam os documentos, contudo, contribui efectivamente para uma maior compreensão do desenho, ornato de documentos, como uma extensão da actividade de escrever, o que explicaria, em parte, o anonimato.

Um olhar investigador sobre a obra de Manoel de Andrade de Figueiredo, seu método de ensino da escrita, possibilitou o reconhecimento de sua obra enquanto substrato relevante para todo estudo que objective um entendimento abrangente dos desenhos da Bahia do século XVIII.

A escrita, na cartilha de Figueiredo, não foi somente o factor de aglutinação dos outros saberes – ler e contar – mas também, elemento corroborativo da arte do desenho.

A atenção atribuída, no manual analisado, à formação das letras não significou unicamente uma merecida exaltação da arte da escrita, e de tudo o que contribuía para o seu perfeito domínio, mas também uma orientação eficaz para o desenvolvimento da destreza manual na prática dos ornatos e habilidades para a composição artística. A parte o endereçamento ao domínio da escrita, os ensinamentos de Figueiredo contidos na *Nova Escola*, enquadram-se seguramente como orientações importantes para a aplicação ao desenho no Setecentos.

É mister reconhecer que a documentação oficial da Bahia setecentista pode ser considerada como um suporte muito utilizado, no qual as habilidades para o desenho encontraram espaço para desenvolvimento.

As dificuldades na busca da autoria da ornamentação dos documentos encontram explicação, em grande parte, no facto do desenho não ter, à época, alcançado o patamar de expressão autónoma em relação às outras manifestações da arte.

Na perspectiva dos manuais de caligrafia do século XVIII, consoante análise da obra de Figueiredo, escrever significava não somente aprender regras gramaticais, mas também traçar letras e ornamentar manuscritos, enquanto desenhar constituía um processo para apreensão da escrita e que possibilitava o desenvolvimento de habilidades manuais e artísticas. Sob essa óptica, o desenho enquadrou-se nos moldes de expressão da mentalidade da época, revestindo-se da tipologia específica do período e assumindo os elementos compositivos próprios dos estilos artísticos vigentes. Por esses motivos, o calígrafo em questão exerceu particular influência na decoração de manuscritos e os ornatos dos documentos da Bahia setecentista, pela elevada qualidade técnica e estética, podem ser considerados como integrantes do conjunto de manifestações artísticas do universo cultural luso-brasileiro.

Referências bibliográficas

A ciência do desenho: a ilustração na selecção de códices da biblioteca nacional / aut. dos estudos Joaquim Oliveira Caetano, Miguel Conceição Soromenho; textos Teresa A. S. Duarte Ferreira, Ana Cristina de Santana Silva, Lígia de Azevedo Martins. – 1ª ed. – Lisboa: BN, 20001. 168 p.

ADÃO, Áurea. Aprender a ler e escrever no Portugal de setecentos. In *Actas do 1º Congresso Luso-Brasileiro de História da Educação*. Leitura e Escrita em Portugal e no Brasil 1500-1970. 23-26 de Janeiro de 1996. Fundação Calouste Gulbenkian. Porto: Sociedade Portuguesa de Ciências da Educação, 1998. p. 13-24.

ARAGÃO, Maria José. *História da escrita*. Viseu: Palimage Editores, cop. 2003.

CARVALHO, António Eduardo Oliveira. A nova escola para aprender a ler, escrever, e contar de Manoel de Andrade de Figueiredo: um modelo de primeiras aprendizagens nos primórdios do século XVIII, em Portugal. In *Actas do 1º Congresso Luso-Brasileiro de História da Educação. Leitura e Escrita em Portugal e no Brasil 1500-1970. 23-26 de Janeiro de 1996*. Fundação Calouste Gulbenkian. Porto: Sociedade Portuguesa de Ciências da Educação, 1998. p. 25-32.

CARVALHO, Rómulo de. História da fundação do Colégio Real dos Nobres de Lisboa. Coimbra: Atlântida – Livraria Editora, 1959. In *Actas do 1º Congresso Luso-Brasileiro de História da Educação. Leitura e Escrita em Portugal e no Brasil 1500-1970. 23-26 de Janeiro de 1996*. Fundação Calouste Gulbenkian. Porto: Sociedade Portuguesa de Ciências da Educação, 1998. p. 33-39.

FERREIRA, António Gomes. Idade de aprender e desencontros sobre o início da instrução das crianças do século XVIII. In *Actas do 1º Congresso Luso-Brasileiro de História da Educação. Leitura e Escrita em Portugal e no Brasil 1500-1970*. 23-26 de Janeiro de 1996. Fundação Calouste Gulbenkian. Porto: Sociedade Portuguesa de Ciências da Educação, 1998. p.33-39.

FIGUEIREDO, Manoel Andrade de. *Nova escola para aprender a ler, escrever e contar.* Lisboa: Occidental, 1722.

GOMES, Luis Vidal Negreiros. *Desenhismo*. 2 ed. Santa Maria: UFSM, 1996.

———————— *Desenhando: uma panorama dos sistemas gráficos*. Santa Maria: UFSM, 1998.

STAMATTO, Maria Inês Sucupira. Os manuais escolares, o método de alfabeitzação e de ensino no Brasil (1822-1889). In *Actas do 1º Congresso Luso-Brasileiro de História da Educação. Leitura e Escrita em Portugal e no Brasil 1500-1970*. 23-26 de Janeiro de 1996. Fundação Calouste Gulbenkian. Porto: Sociedade Portuguesa de Ciências da Educação, 1998. p.41-47.

WEHLING, Arno et WEHLING, Maria José C. M. *Formação do Brasil colonial*. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

14

Este exercicio das Letras he o mais
illustre berço da fama, o mais sagra:
do esplendor da Nobreza; os primei:
ros rudimentos, com que o discurso se começa a dispor;
são as primeyras educaçoẽs, com que o aplauzo se co:
meça a dirigir. não ha virtude sem premio, porq̃
não ha sabedoria sem veneração; [illegible] nos Sabios
É um rayo da primeyra infinita luz, [illegible]
huã porção da primeyra divina essencia, [illegible]
rayo só arde para luzir, mas esta porção só aspi:
ra para clamar.

Figura 1
FIGUEIREDO, Manoel Andrade de.
Nova escola para aprender a ler, escrever e contar.
Lisboa: Occidental, 1722. Página 14.

17

CAP. XV.

Dos sufragios dos Irmaons Defuntos, e da missa Semanaria p. tenção de todos.

O IRMÃO THEZOUREYRO terá grande cuidado em mandar dizer logo que fallecer qualquer Irmão vinte e cinco missas de esmola de duzentos e quarenta reis cada huã ditas por qual quer Religiozo deste Convento por alma do Irmão falecido, das quais dirá que sejão cobrará certidão de Rdo. Sacerdote que as dizer jurada in verbo Sacerdotis no Livro que para isso haverá: E outro sy em todas as Sextas feyras do anno mandará dizer huã missa Semanaria no Altar desta Irmandade com a esmolla de trezentos e vinte reis por tenção de todos os Irmãos vivos, e defuntos desta Irmandade, para o que terá cuidado de ornar o Altar do Senhor, e cera adita com incenso, e decencia devida: E se algum Irmão que fallecer ficar devendo quantia mayor do que importão os sufragios se determine em meza os que se lhe devem fazer por sua alma. &

Figura 2
Compromisso da Irmandade do Senhor Bom Jesus com o soberano título de Senhor dos Martírios erecta pelos homens pretos de nação gege, neste convento de Nossa Senhora do Monte do Carmo da vila de Nossa Senhora de Cachoeira, no ano de 1765. P 17.

COMPROMISSO
da Irmandade do Senhor
Bom Jesus
com o soberano Titulo de
SENHOR DOS MARTIRIOS
Erecta pelos Homens pretos de nasção Gege
Neste Convento de Nossa Senhora do
Monte do Carmo da Villa de Nossa
Sra. do Rozr. da Cachoeira este anno de
1765.

Figura 3
Capa do Compromisso da Irmandade do Senhor Bom Jesus com o soberano título de Senhor dos Martírios erecta pelos homens pretos de nação gege, neste convento de Nossa Senhora do Monte do Carmo da vila de Nossa Senhora de Cachoeira, no ano de 1765.

Labor e arte, registros e memórias. As teias do fazer artístico no espaço luso-brasileiro

*Cybele Vidal Neto FERNANDES**

Os primeiros estudos mais sistemáticos sobre a ação e a produção dos artistas e artífices no Brasil, no período colonial, receberam diversas contribuições que avançaram bastante, especialmente a partir da década de 1940, com a criação do SPHAN, que iniciou o levantamento e a classificação dos bens móveis e imóveis desse extenso acervo no Brasil e propiciou estudos realizados por especialistas nacionais e estrangeiros, que resultaram na organização de inúmeras publicações [1]. Mais recentemente, os cursos de mestrado e doutorado promoveram sensíveis avanços, através de estudos temáticos mais aprofundados, discutidos no âmbito dos programas de pós-graduação e em eventos institucionais. [2] Se os estudos sobre esse tema são ainda insuficientes, no espaço dessa comunicação, certamente, não caberá trazer à luz novas informações sobre o mesmo, mas poderemos estabelecer algumas reflexões, cruzando dados já levantados em alguns trabalhos de referência.

Nesse sentido, um trabalho importante a ser analisado é a obra do padre Serafim Leite, **Artes e ofícios dos jesuítas no Brasil** no qual, já no prefácio, chama a atenção para a seguinte questão: "*Os historiadores confirmaram a atenção de preferência noutros aspectos da vida brasileira e não tanto nestes da sua construção artística ou material, nem aliás o poderiam fazer sobre as artes e ofícios da Companhia de Jesus porque o Arquivo Geral da mesma Companhia não esta no Rio de Janeiro nem ao alcance fácil como sucede com todos os arquivos privados*" [3]. De início, as relações dos ofícios não aparecem nos documentos da Companhia, mas sim nas inúmeras cartas e relatos sobre a Colônia.

Esses relatos fazem referências a trabalhos executados em função das hierarquias que iam se desenvolvendo a partir do domínio das diferentes técnicas empregadas por um ou por outro artista ou artífice, como pode ser observado: "*O irmão Manuel Francisco havia feito um retábulo de cedro que podia aparecer em as melhores igrejas da cidade, dando ele a traça e sendo entalhadores Francisco, filho de Alonso, feitor da ilha e Mandu e Miguel, carapinas da fazenda. Tinha eu posto Francisco com Diego de Souza, entalhador e lhe tinha posto em a mão a pena para aprender a debuxar, tendo visto nele grande habilidade para as obras de entalhador.* [4]

---

* Universidade Federal Do Rio de Janeiro – Escola de Belas Artes

[1] As publicações do SPHAN foram iniciadas em 1937, eram anuais, e só foram interrompidas em 1947 (n.o 11) saindo o próximo número em 1955 (n.o 12). Com os intervalos foram publicadas , até 1978, 18 números da Revista. Posteriormente a publicação foi retomada, em novo formato.

[2] Conferir: PEREIRA, Sônia Gomes (org.). **Catálogo de dissertações e teses da Pós-Graduação brasileira relacionados com a História da Arte. 1996 – 2002.** Boletim do Comitê Brasileiro de História da Arte. Rio de Janeiro: Gráfica do NCE / UFRJ, ano 2003.

[3] Conferir: LEITE, S. I. Serafim. **Artes e ofícios dos jesuítas no Brasil**. 1549 – 1760. Lisboa – Rio de Janeiro:Edições Brotéria / Livros Portugal, 1953, Prefácio.

[4] __________ . O catálogo de 1692, à época da construção do Colégio de Salvador, traz o registro de trinta e dois irmãos ligados a diferentes ofícios. Opus cit. P. 24

Os escravos também eram treinados para exercerem tarefas específicas. Um documento de 1718 refere-se aos trabalhadores ligados às obras do Colégio, da Igreja e da fazenda dos jesuítas do Pará: "*Escultores Manuel, Ângelo e Faustino, índios de Gibrié e escravos pedreiros Francisco Muçus, preto e Manuel Garcia, preto, escravos e pertencentes a Jaguarari, com os quais Estevão, da dita fazenda, aprenderam nestes anos ...*"[5] O autor esclarece que esses índios e negros são designados *oficiais*, nomenclatura usada pelos *mesteres* portugueses dentro da categoria de *oficiais mecânicos*, donde se conclui que eram considerados *operários qualificados* para esses ofícios.

Na relação de dependência que se estabeleceu entre o trabalhador e os senhores, segundo as condições culturais de então, os *mesteres* tiveram dificuldades para se organizarem em associações. Sobre o assunto, sabe-se que a regulamentação dos ofícios no Brasil foi herdeira direta da organização portuguesa, de origem medieval, devidamente adaptada às condições da época.[6] Considerando os levantamentos dos ofícios a primeira relação do livro de Serafim Leite cita vinte e um *arquitetos e mestres de obras*, sem fazer distinção de cargos. Aí não aparecem os nomes de Francisco Dias, o primeiro arquiteto oficial da Companhia de Jesus no Brasil, ativo em 1577; o nome de Luis Dias (o primeiro arquiteto a trabalhar na Bahia, em 1549, com o Governador Geral Tomé de Souza) e o de Diogo Perez, seu sobrinho, que trabalhou com Manuel da Nóbrega (embora o nome desses arquitetos apareçam citados no início do texto).Na relação apresentada, as datas registradas também não especificam a que se referem. Depreende-se ainda, dessa relação, que ela engloba apenas os *arquitetos e mestres-de-obras* formados pelos próprios padres da Companhia de Jesus.

Na categoria de *pedreiros, canteiros e marmoreiros* o autor arrola dezesseis nomes de artífices, vindos de diversas partes do continente e das ilhas de Portugal. No entanto há referências, nesse grupo, à participação de trabalhadores nos canteiros de obras, que não pertenciam à Companhia de Jesus e que, por sua competência, eram contratados pelos padres jesuítas. Era comum o aperfeiçoamento de artífices através da prática nos canteiros de obras. A ascensão na profissão ia de *aprendiz* a *meio-oficial* e daí a *oficial* . Na época, considerava-se *oficial* o profissional que dominasse com perfeição o seu ofício. Os que poderiam empreitar serviços eram chamados de *mestres*. Desse modo, um pedreiro, por exemplo, poderia ascender a uma classe superior e chegar ao posto de *mestre de obras*, como aconteceu a Pedro Álvares, natural do Minho, que chegou a trabalhar nessa categoria na construção da igreja do Rio de Janeiro e na de Olinda. Pode-se supor que a valorização de certas atividades, em relação às outras, era provavelmente fruto da demanda cada vez maior de mão-de-obra especializada.

Os *carpinteiros, entalhadores, escultores e estatuários* eram designados, nos catálogos da Companhia, como *faber lignarius* e, mais tarde, como *faber lignarius et scriniarius* (ligados à marcenaria) e *faber lignarius et sculptor* (escultura e estatuária) ou simplesmente *faber lignarius* (se *carpinteiro e entalhador*).. Havia muita atividade nesse campo, uma vez que a madeira era utilizada para a construção de edifícios, a fabricação de peças de mobiliário

[5] _________. Opus cit p. 25.

[6] _________. Organizaram-se como bandeiras, com vários ofícios afins, ou como confrarias, grupos de um só ofício, voltadas para a prática de benefícios e auxílios aos congregados, ambas com a proteção de um santo padroeiro. Herdeiras das antigas associações, como as de Florença, no século XV, onde os profissionais tinham seus símbolos e trajes que os distinguiam. Às vezes profissionais afins se reuniam na mesma organização, como os médicos e boticários que se reuniam com os pintores, considerados ofícios da cor, da mesma arte, na Bandeira de São Lucas. Foram também criadas confrarias de ofícios mecânicos, , como as do Colégio de Olinda, da Bahia e do Rio de Janeiro, presididas por um *Prefeito da Confraria*, cargo que desapareceu dos registros dos catálogos em 1619.

em geral e de navios, em atividades desempenhadas pelos irmãos, pelos índios e negros, treinados especialmente nas fazendas e engenhos.

Como *escultores e estatuários* são citados onze padres: João Correa e João da Silveira (Porto) Matheus da Costa, Luís da Costa e Agostinho Rodrigues (de Lisboa) Francisco Rebelo (de Braga) Domingos Xavier (de Tomar) o francês Carlos Belleville (Rouen). Nessa categoruia os registros e cartas da Companhia trazem notícia de encomendas de imagens feitas à Metrópole, onde o texto evidencia o cuidado de identificar como deveria ser feita a peça, então destinada a um local determinado: *"Um retábulo de Jesus com seu sacrário no meio, dourado, para o altar mor da igreja do Salvador. Outros quatro retábulos com suas cortinas, um de Nossa Senhora da Assunção com São Paulo, outro de São Thiago Maior..."*[7] Essas referências são recorrentes, mas há, por outro lado, notícias de peças fabricadas na Colônia, onde também não faltavam profissionais capazes: *"Põe-se hoje sábado de Aleluia no altar do Pará, Nossa Senhora do Socorro, imagem feita no Maranhão por cem mil réis ou mais."*[8] Do levantamento de Serafim Leite (**Quadro 1**) dois escultores são do Brasil (Rio de Janeiro) três da Itália (Milão) de Portugal seis são de Lisboa, três do Porto, dois de Guimarães, três de São Pedro dos Arcos, dentre várias outras cidades.

Os *pintores e douradores* tinham atividades de importância relevante para a decoração das igrejas, mas a prática desse ofício não era comum. Serafim Leite faz referência ao padre Manuel Alves, um pintor que, em viagem para as índias, em 1560, passou pelo Brasil, e aqui deixou um frontispício pintado. Só em 1587, segundo Serafim Leite, se inicia a pintura artística na Companhia, com a chegada ao Brasil do padre Belchior Paulo, natural de Sernande. Da citada relação de pintores (**Quadro 2**) três são do Brasil, quatro da França (Havre, Luxemburgo, Bois le Duc, Rouen) um da Bélgica, dois de Roma. De origem portuguesa cita três de Lisboa, três do Porto, dentre outras cidades e vilas do país. Curiosamente inclui na relação Francisco Dias, o arquiteto, levantando a hipótese de que tenha também exercido o ofício de pintor. Das demais referências na obra de Serafim Leite não vamos nos ocupar nessa ocasião.

A segunda referência que proponho é a obra de D. Clemente da Silva Nigra, que iniciou os levantamentos sobre as atividades da Ordem Beneditina no Brasil pelos arquivos do Convento da cidade do Salvador, Bahia .Em 1952 dá por concluída a segunda etapa dos seus estudos publicando **Construtores e artistas do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro**[9] obra alentada, com oitocentas e cinqüenta e cinco páginas numeradas, referência para os estudos da Ordem no Rio de Janeiro e no Brasil, uma extensa contribuição histórico-documental. De todos esses índices o que nos interessa, particularmente, é o que registra os cento e vinte e dois ofícios de que se ocuparam, ao longo da história do mosteiro do Rio, vários profissionais: são vinte e três *arquitetos*, oito *carpinteiros*, três *construtores*, quatorze *desenhistas*, vinte e cinco *engenheiros e arquitetos*, dois escravos *estofadores*, onze *escultores*, quatro *gravadores*, dois *litógrafos*, três *mestres-de-obras*, quatro *oficiais carpinteiros*, dois *oficiais pedreiros*, dois *organistas*, dezenove *pintores*, nove *sargentos-mores*.

O levantamento dessa produção dos séculos XVII e XVIII, resultou na primeira etapa dos estudos para o conhecimento da história geral e artística do conjunto do Rio de Janeiro

[7] ________. Opus cit p. 52 – 53.
[8] ________. Opus cit p. 54.
[9] SILVA N_NIGRA, Dom Clemente da. **Construtores e artistas do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro**. Bahia / Salvador: Tipografia Beneditina Ltda, 1950, 850 p. São transcritos 142 documentos, treze testamentos, vários inventários, a hagiografia de dezoito santos da Ordem, diversos mapas e duzentas e vinte e seis ilustrações referentes à arquitetura, talha, imaginária e pintura, e quatorze índices de assuntos.

e da Ordem Beneditina no Brasil. É lícito pensar que, nesse levantamento, alguns dados poderão ser avaliados sob novos pontos de vista. Nesse caso, haveria a possibilidade de avançar os estudos em muitos aspectos, não só preenchendo lacunas não cobertas nesse primeiro momento, como lançando novas luzes resultantes, talvez, do cruzamento de dados referentes aos demais conjuntos beneditinos de Olinda, Salvador e São Paulo, e os de Portugal (Lisboa e Coimbra, e posteriormente Porto, Santo Tirso e Tibães) [10] num esforço para elucidação de problemas ainda não resolvidos. O **Quadro 3** pode ser sugerido, para o período mais importante da construção do conjunto beneditino do Rio de Janeiro.

Igualmente importante para uma revisão temática é o **Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais.** [11] A obra foi organizada por Judith Martins entre os anos de 1940 e 1960, e publicada pelo IPHAN, com base em levantamentos anteriormente recolhidos por vários pesquisadores em arquivos civis e eclesiásticos. A publicação, em dois volumes, fornece informações mais ou menos completas sobre os artistas e artífices ativos na região das Minas Gerais, nos séculos XVIII e XIX. É possível buscar, nessa obra, indicadores que forneçam dados que, de uma forma ou de outra, contribuam para o avanço das pesquisas sobre a atuação de artistas e artífices no período. Para além de conhecer o local de nascimento desses profissionais, se são livres ou escravos, brancos, mulatos ou negros, sua formação, sua produção, etc, interessa-me compor quadros comparativos que possam estabelecer, por exemplo, as regiões de Portugal que exerceram maior influência na produção desses artistas e artífices mineiros, através da mão-de-obra diversificada dos profissionais ativos na região das Minas no século XVIII; estabelecer relação comparativa entre a formação e produção dos artistas e artífices de origem portuguesa e brasileira, a fim de compreender melhor as questões de produção e as tendências estilísticas que permeiam o acervo dessa região. Os dados mínimos, iniciais, no entanto, nem sempre figuram para vários nomes citados sendo fornecidos, na maneira do possível, ao longo do texto.

Como amostragem, arrolamos trinta pintores, dos quais só podemos afirmar com certeza que seis não nasceram no Brasil, sendo quatro portugueses, um africano do Congo e um indiano. A grande maioria está sem registro de origem, mas podemos deduzir que eram nascidos em Portugal, alguns no Brasil, em diferentes regiões, e destes, provavelmente, a maioria nascida nas Minas Gerais, onde exerciam sua profissão. Vemos que onze pintores atuavam em Ouro Preto, quinze em Mariana e os e os restantes em Sabará, Diamantina e povoados vizinhos. Podemos concluir que os profissionais se concentravam nos dois principais centros da região onde a demanda de trabalho era mais intensa. Quanto às especialidades desses profissionais sabemos que alguns eram *pintores de painéis, ou encarnadores ou douradores,* mais freqüentemente. No entanto, há registros de atividades de um mesmo profissional em diferentes funções, indistintamente. Esse parece ser um traço característico da época, onde os profissionais eram contratados para os mais diversos serviços, o que contribuía para a sua destreza e capacitação para diferentes funções em áreas afins.

O **Quadro 4** reúne apenas uma parte dos nomes pesquisados, mas dá uma visão aproximada das atividades das oficinas que trabalhavam a pedra e madeira, em geral. Desse

[10] Segundo G. Bazin Balthazar Alves teria projetado o Mosteiro de Lisboa, 1598 / 1615; o de Coimbra foi consagrado em 1634, mas demolido no início do século XX. No Porto Diogo Marques projetou o conjunto beneditino , 1604 / 1690; atribui-se a Frei João Turriano os conjuntos de Santo Tirso data de 1660 e Tibães , perto de Braga, 1608 / 1661. Conferir: BAZIN, Germain. A arquitetura religiosa barroca no Brasil.Rio de Janeiro: Editora Record, 1956, p. 110.

[11] MARTINS, Judith. **Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais.** MEC/IPHAN. Rio de Janeiro: Publicações IPHAN, 1975, 2 V.

conjunto, vinte profissionais aparecem somente com o registro de *entalhador*, seis são *carpinteiros*, três são *santeiros* e um é *marceneiro*. Há também registro de mais de uma atividade para Lourenço de Souza, como *entalhador e escultor*, e para Antônio Francisco Lisboa, como *entalhador, escultor e arquiteto*. Essa designação está registrada no documento de 08/01/1781, da Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Ouro Preto. Em outros documentos há apenas a referência de que Antônio Francisco Lisboa *fez o risco* de determinada obra. Os diferentes documentos pesquisados deixam perceber que a atividade diversificada de um profissional, em áreas afins, era uma situação bastante comum. Na verdade, os registros referentes a Antônio Francisco Lisboa, O Aleijadinho, são bem numerosos, nos três campos artísticos e representa, certamente, a parte do conjunto melhor estudada. A identificação do local de origem desses profissionais é novamente um dado muito falho. Foram registrados, nesse grupo, apenas seis artistas portugueses, predominantemente do centro-norte do país (dois do Porto, três de Braga,um de Coimbra). Os outros vinte e oito seriam, em sua maioria, brasileiros, da região das Minas Gerais.

Observa-se, na leitura dos documentos, a existência de oficinas de famílias (João G. Rosa, Manuel Antônio G. Rosa e Manuel José da Rosa, *carpinteiros*, ativos em Congonhas do Campo). Era também comum a tradição da continuidade do trabalho pelos escravos de um mestre, herdeiros de seus ofícios: "*possuía um escravo africano de nome Maurício, que trabalhava como entalhador e era sempre meieiro com o Aleijadinho nos salários que este recebia por seus trabalhos*".[12] Quanto ao local onde mais se concentrou a atividade desses profissionais, novamente se confirmam oito oficinas em Ouro Preto, seis em Mariana, cinco em Congonhas do Campo, e um número bem menor nas demais vilas e povoados. Observa-se ainda que a época de maior produção na escultura na região das Minas Gerais, foi da metade do século XVIII ao início do XIX,

Para avaliar as atividades dos profissionais de origem portuguesa, num conjunto de vinte e cinco observa-se que dez são *carpinteiros*, quatro *ferreiros*; três *serralheiros*; três *marceneiros*; dois *pintores*; um *ourives*; um *mestre-de-obras*; um *engenheiro*. Também nesse grupo, as atividades se diversificavam em áreas afins. Destacam-se, no conjunto, os nomes de Pinto Alpoin, *engenheiro– militar* responsável por obras de vulto em várias regiões da Colônia. Além de nomes isolados, pode-se reconstituir algumas oficinas de famílias de artistas e artífices, como por exemplo, a de Antônio Francisco Pombal, *mestre-de-obras*, responsável pela construção e decoração interna da igreja matriz de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto. Era irmão ou cunhado de Manoel Francisco Lisboa, que viveu no Brasil entre 1724 e 1767, quando morreu. Foi convocado, em 1760, pelo Governador Gomes Freire de Andrada a opinar, como *pedreiro e carpinteiro*, nas obras da Catedral de Mariana . Posteriormente fez os riscos para a capela da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto, mais tarde alterados pelo filho, Antônio Francisco Lisboa. Por esses registros, as cidades de Portugal, além de Lisboa, que mais forneceram mão-de-obra ao Brasil, foram Porto, Braga, Guimarães, ao norte do país.

Dessa primeira tentativa de estabelecer uma correlação entre os dados levantados, referentes à região das Minas Gerais no século XVIII, percebemos que é possível avançar um pouco mais, em diferentes aspectos. Vimos que foram muitos os indivíduos e famílias de portugueses que se transferiram para a região das Minas, onde contribuíram com o seu trabalho e com a formação de artesãos e artistas locais (mesmo que de forma insipiente, pois é inegável que deixaram discípulos e seguidores do seu ofício).

[12] _________ . Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais. Opus cit, p. 366.

No entanto, é também muito importante registrar a experiência realizada no caminho inverso: a viagem para a Europa em busca de formação e aperfeiçoamento. Foram poucos os que o fizeram, mas podemos citar o artista Antônio Fernandes Rodrigues, nascido em Mariana por volta de 1724, filho de pai português e de mulher negra. Há registro de que, em 1758, estudou no Rio de Janeiro com o abridor de cunhos João Gomes Batista. Seguiu depois para Lisboa, onde chegou em 1758. Em 1760 foi para a Itália, onde estudou em Florença com outros dois pensionistas (Joaquim Carneiro da Silva e Felix José da Rocha, pintor miniaturista brasileiro, natural da Bahia). Em Florença Antônio Fernandes estudou desenho e arquitetura. Voltando a Portugal fixou-se em Lisboa, onde exerceu a profissão de gravador e arquiteto. [13] Ainda das Minas Gerais, partiu o artista Pedro Ferreira, natural de Sabará, que viajou para Braga para estudar com o pintor João Lopes, em 1736.

Do Rio de Janeiro viajou também para a Europa o pintor Manoel Dias de Oliveira, formado na *Aula da Casa Pia*, em Lisboa, e enviado para aperfeiçoar-se na *Academia Portuguesa de Roma*. Contra esses artistas pesava a baixa condição social porque eram pardos, na sua maioria, oriundos de famílias humildes, formados pelos mestres locais. No caso do Rio de Janeiro, os artistas leigos do período ainda estão sendo estudados, em monografias que pretendem especialmente estabelecer o âmbito e as suas atividades para além da chamada Escola Fluminense de Pintura, da qual alguns artistas já mereceram estudos recentes. [14]

É recorrente a questão referente ao campo de atuação desses profissionais. Nesse sentido talvez seja útil, por exemplo, considerar os autos de execução do **Litígio entre marceneiros e entalhadores no Rio de Janeiro (1759 – 1761) no Senado da Câmara do Rio de Janeiro**, [15] no qual dois juízes de ofícios da Irmandade do Patriarca São José, Domingos Frutuoso Gomes (*pedreiro*) e Manuel Inácio Faria(marceneiro) acusavam Francisco Felix da Cruz (*entalhador*) de funcionar como marceneiro, possuindo loja aberta e quatro aprendizes, sem ter sido devidamente examinado e licenciado. A acusação se apoiava numa regulamentação da Metrópole (24/01/1748) contrária à prática de ofícios diferenciados pelos profissionais. Segundo a regulamentação da Câmara do Rio de Janeiro, datada de 16/12/1653, todos os oficiais mecânicos deveriam ter seus regimentos e pagar fiança.

Entretanto, por outra regulamentação anterior, datada de 31/08/1741, no caso particular do *pintor e do escultor* (e aí se inclui o *entalhador*) esses profissionais, por serem considerados liberais, não eram obrigados a tirarem as ditas licenças. Segundo esclareceu, por depoimento, Manuel de Araújo, *entalhador* português, anteriormente ativo em Lisboa e então com loja no Rio de Janeiro, essa obrigação era comum em Lisboa, mas com o fim exclusivo do acesso do *entalhador* à bandeira da irmandade dos *marceneiros*. A favor do *entalhador*, Manuel de Araújo esclareceu ainda que, no Brasil, inversamente, conhecia vários *marceneiros* que trabalhavam também como *entalhadores*. Observa-se ainda, nesse episódio, que sendo chamados a depor quinze profissionais, entre portugueses e brasileiros, os depoentes não deixaram dúvida sobre a posição elevada do ofício do *entalhador* perante os demais que trabalhavam com a madeira. À oficina do *entalhador* comumente recorriam *merceneiros*, *pedreiros*, *ourives*, outros oficiais que precisassem de um risco ou modelo para suas obras, com a certeza de que seriam realizadas com correta base técnica e

[13] _________. Opus cit p. 175 – 176.

[14] Conferir: FERNANDESW, Cybele V. N. **Considerações sobre a pintura do início do século XIX no Rio de Janeiro. Manoel da Costa, Manoel Dias de Oliveira e Francisco Pedro do Amaral.** In: *Artas do V Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte*. Portugal/Faro: Universidade do Algarve, 20091, p. 405 – 420.

[15] SANTOS, Francisco Agenor Noronha. **Um litígio entre marceneiros e entalhadores no Rio de Janeiro.** MEC/IPHAN. Rio de Janeiro: Publicações dpo IPHAN. N.o 6, p. 295 – 317.

gosto decorativo. Observou-se que, nos diversos depoimentos, eram recorrentes os dados comprobatórios das várias atividades exercidas por esses profissionais, concomitantemente, no Rio de Janeiro e em Lisboa, o que era válido para Manuel de Araújo, Luis da Fonseca Rosa, Domingos de Britto, José Rodrigues, todos formados em Lisboa e ativos no século XVIII no Rio de Janeiro. Conclui-se então que, tanto nas Minas Gerais quanto no Rio de Janeiro, e certamente em outras províncias do Brasil, essas questões se aproximavam, confundindo os campos de ação desses profissionais e comprometendo a sua produção, o que contamina claramente esse quadro geral, que está hoje por ser melhor definido.

A presença maciça de portugueses à frente das atividades e negócios no Brasil (à exceção de alguns franceses e outros estrangeiros)se prolonga no século XIX, quando as estatísticas deixam claro que as riquezas se concentravam em suas mãos. Cerca das últimas décadas do século XVIIII já há na cidade uma melhor condição de vida e as lojas e oficinas se multiplicam. No entanto a circulação de livros e obras de referência para o campo das artes ainda é muito precária.Pude verificar, pelo **Almanac histórico da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, ano de 1799**, [16] que, na relação de lojas e oficinas abertas, constam vinte e cinco oficinas de serralheiros, doze de entalhadores, sessenta e quatro de marceneiros, dentre outras, e somente duas lojas de livros.

Quanto ao ferramental disponível, os levantamentos mostram que eram comuns no Rio de Janeiro, ainda no século XIX, as mesmas ferramentas utilizadas na Europa no século XV, pelos mestres-de-obras, marceneiros e carpinteiros, como a enxó, utilizada com muita habilidade pelos oficiais portugueses como substituta do machado para desbastar e aplainar a madeira. Esses trabalhos também eram realizados por brancos livres ou negros escravos *"Já vi escravos trabalhando como carpinteiros, pedreiros, calceteiros, impressores, pintores de cartazes e ornamentos, fabricantes de carruagens, como litógrafos... Este Cristo foi feito em cedro, há mais de oitenta anos por um escravo chamado Fulah, o mesmo que esculpiu o colossal crucifixo do Colégio dos Jesuítas do Morro do Castelo"* [17]

Nessa comunicação pretendi realizar um rápido exercício a partir de umas poucas obras referenciais de levantamentos em fontes primárias. Tentei sugerir, como acredito ser possível, a reutilização desses dados (além de outros que possamos levantar) como indicadores que esclareçam percursos, técnicas, identifiquem melhor as chamadas escolas regionais, que detectem mais claramente as influências e os fatos significativos ainda mal delineados ou indeterminados. Os entrecruzamentos de dados, como estratégia, poderão trazer à luz fatos novos, importantes para contextualizar e compreender essa extensa produção artística e preencher lacunas ainda existentes.

No entanto, se o objetivo do estudo é compreender a imensa produção luso-brasileira colonial, devemos considerar a obra como ponto de partida É importante deixá-la falar enquanto obra, em seu contexto cultural, além de reconstruir os seus processos técnicos e figurativos de criação, procurando compreender as suas significações e as suas tendências estéticas.

Ao considerar ainda o artista e sua relação com a sociedade, lembrando Francastel, cremos que, em sua criação, tanto atuam como agentes de propaganda oficial, quanto como intérpretes de resistências desconhecidas. Compreender portanto essa obra, nascida das mãos dos artistas e artífices portugueses, ou daqueles aqui iniciados, em meio a uma realidade sócio-cultural completamente diferente da européia, é revisitar a trajetória des-

[16] NUNES, A. Duarte (org.) **Almanac histórico da cidade de São Sebastião do rio de Janeiro, ano de 1799**. In: *Revista do IHGB*. Rio de Janeiro: IHGB, Tomo XXI – Vol. 21, 1858.

[17] EWBANCK, Thomas. **Vida no Brasil**. São Paulo: Livraria Itatiaia, 1976, p. 152.

ses inúmeros profissionais, percorrendo os caminhos que se assemelham aos fios de uma teia, que nos conduzirão certamente a novas descobertas, à revisão de conceitos, e nos aproximarão das obras e das mentalidades da época.

Quadro 1– Carpinteiros, escultores (Jesuítas)

	Nome	Nascimento/Atividade?	Origem
01	Francisco de Escalante	1559– 1582– 1631	Espanhol
02	Gaspar Dias	1563– 1590– 1641	Guimarães
03	Antônio da Costas	1588-1619– 1642	Ilha do Pico
04	Gonçalo Fernandes	1594– 1622– 1641	S. Pedro dos Arcos
05	Francisco Álvares	1598– 1622– 1631	S. Pedro dos Arcos
06	Antônio Fernandes	1598– 1623– 1641	S. Pedro dos Arcos
07	Bartolomeu Gonçalves	1607– 1632– 1667	Lisboa
08	Alexandre de Gusmão	1629– 1646– 1724	Lisboa
09	João Correa	1614– 1643– 1763	Porto
10	José de Torrres	1642– 1663– 1704	Milão
11	José Salimbene	1642– 1663– 1722	Milão
12	Matheus da Costa	1654– 1679– 1727	Lisboa
13	Bento da Cruz	1649– 1680– 1741	Rio de Janeiro
14	Cristóvão de Aguiar	1661– 1682– 1692	Rio de Janeiro
15	Luis da Costa	1666– 1688– 1739	Lisboa
16	Francisco Simões	1660– 1690– 1714	Lisboa
17	João da Silveira	1676– 1695– 1726	Porto
18	Francisco nunes	1652– 1697– 1740	Porto
19	Antônio Nunes	1701– 1725– 1760	Lisboa
20	João Rubbiati	1724– 1754– 1766	Milão

Fonte:LEITE, Serafim. Artes e ofícios dos Jesuítas no Brasil.(1549-1760). Lisboa-Rio de Janeiro: 1953.

Quadro 2 – Pintores e douradores (Jesuítas)

	Nome do profissional	Nascimento/Atividade	Origem
01	Manoel Sanchez	1554-1574	Vila Nova
02	Francisco Dias	1538-1577-1621	Merciana
03	Belchior Paiulo	1554-1587-1619	Sernande
04	João Batista	1577-1606-1609	Horne
05	Remacle, lẽ Gott	1598-1628-1636	Bélgica
06	Eusébio de Mattos	1629-1644-1677	Bahia
07	Alexandre de Gusmão	1629-1646-1724	Lisboa
08	João de Almeida	1635-1656-1678	Havre
09	Marcos Vieira	1629-1659-1712	Porto
10	Domingos Rodrigues	1632-1659-1706	Arruda dos Vinhos
11	João Felipe Bettendorff	1625-1660-1698	Luxemburgo
12	Balthazar de Campos	1614-1661-1687	Bois Lẽ Duc
13	Francisco Freire	1633-1663-1666	Olinda
14	Paulo Camilo	1638-1663-1669	Cremona
15	Manoel de Souza	1662-1682-1691	Bahia
16	João Ângelo Bonomi	1656-1684-1702	Roma
17	Domingos Monteiro	1665-1691-1701	Porto
18	José de Moura	1674-1695-1715	Oliveira do Conde
19	Antônio Alberto	1686-1701-1707	Lisboa
20	João Chavier Traer	1668-1703-1737	Brixen
21	Carlos Belleville	1657-1708-1730	Rouen
22	Francisco Coelho	1699-1720-1759	Porto
23	Luis Correa	1712-1737-1742	Castanheira
24	Agostinho Rodrigues	1712	1737-1744
25	Pedro Mazzi	1722-1754-1777	Roma

Quadro 3 – Obras principais no mosteiro de São Bento/RJ.

	Nome	Profissão	Observações	Época
1	Francisco Frias de Mesquita	Arquiteto	1.o autor do projeto e de mais 18 outros, em todo o Brasil	1684
2	Frei Gregório de Magalhães	Arquiteto	Foi Abade Provincial e responsável pela traça do Colégio de N.S.ra da Graça/Bahia, Mosteiro de Santos e o de São Paulo.	1647 – 1641
3	Frei Manuel do Rosário de Buarcos	Arquiteto	Formado em Coimbra. Diversas obras no Mosteiro.	1660
4	Frei Bernardo de São Bento C. Souza	Arquiteto	Fez as obras da igreja em conformidade com a planta de 1670.Obras em outras localidades beneditinas do R. J.	1669
5	José Fernandes Pinto Alpoin	Arquiteto	Alterou a parte superior das varandas do claustro,e portadas.	1743
6	Frei Agostinho de Jesus	Escultor/Ima ginário	Pintor e imaginário barrista(a obra arrola 17 imagens)	Cerca de 1635
7	Frei Domingos da Conceição	Escultor/Ima ginário	Toda a obra de talha, de acordo com os proje- tos de Frei Bernardo, e mais sete imagens /Rio de Janeiro.	1669
8	Frei Silvestre de Garcia	Carpinteiro	Trabalhou c/ Domingos da Conceição	1684
9	Cristóvão do Rasário C. Miranda	Carpinteiro	Trabalhou c/ Frei Domingos da Conceição	
10	Alexandre Machado Pereira	Entalhador	Trabalhou com Frei Domingos, autor do risco da talha. Nave e outros locais.	1717
11	José da Conceição	Imaginário/ Entalhador	Imagens do corpo da igreja. Brasileiro	1717
12	Simão da Cunha	Imaginário/ Entalhador	Imagens do corpo da igreja. Português. Igrejas do Carmo e S. Francisco da Penitência/R.J.	1763
13	Agostinho Rodrigues Leite	Carpintero	Órgão do mosteiro R. J., Bahia(?), igreja Carmo, Bahia.	1766
14	Inácio Ferreira Pinto	Entalhador	Capela-mor e do Santíssimo Sacramento	1789
15	Frei Ricardo do Pilar	Pintor	Imagens na Capela-mor, sacristia e portaria. São arrolados quinze painéis na igreja. Senhor dos Martírios, na Bahia.	1666 – 1688
16	Frei Marçal de São João	Pintor	Iluminuras	1684
17	Caetano da Costa Coelho	Pintor/ Dourador	Douramento de toda a talha da igreja.1739/1743.	1739 – 1743
18	José de Oliveira Rosa	Pintor	Várias obras na Capela das Relíquias e na igreja.	1769

Quadro 4 – ESCULTORES (Minas Gerais, século XVIII)

	Nome		Origem	Ofício	Època	Área de Atuação
01	Antônio Pereira Machado	P	Braga	Entalhador	1751	Ouro Preto
02	Domingos Marques	?	?	Entalhador	1745	Catas Altas
03	Antônio Martins	?	?	Entalhador	1785	S.João Del rey
04	Pedro Miranda	?	?	Entalhador	1758	Ouro preto
05	Simão Franco Monteiro	P	Coimbra	Marceneiro	1753	Mariana
06	José Coelho d Noronha	?	?	Entalhador	1747	Mariana
07	Antônio Fernandes.Peixoto	?	?	Santeiro	1821	Itabirito
08	Manoel Ribeiro Peixoto	?	?	Santeiro	1791	Serro
09	Luis Pinheiro	?	?	Entalhador	1776	Mariana; S.J.DelRey;Congonhas
10	Inácio Pinto	?	?	Entalhador	1747	Ouro Preto
12	Manuel Pinto	?	?	Entalhador	1766	Diamantina
12	Jacinto Ribeiro	?	?	Santeiro	1738	Itabirito
13	Manuel G.da Rocha	?	?	escultor	1747	Ouro Preto
14	Isidoro Rodrigues	?	?	Entalhador	1735	Mariana
15	Rodrigues Manuel	P	?	Entalhador	1739	Catas Altas
16	Manuel G. Da Rosa	P	Porto	Carpinteiro	1756	Rio das Pedras
17	João G. Rosa	?	?	Carpinteiro	1769	Congonhas Campo
18	Manuel Ant. G. Rosa	?	/	Carpinteiro	1765	Congonhas Campo
19	João Gonçalves Rosa	?	?	Carpinteiro	1769	Congonhas Campo
20	Manuel Ant. G. Rosa	?	?	Carpinteiro	1765	Congonhas Campo
21	Manoel José da Rosa	P	Porto	Carpinteiro	1756	Mariana
22	João ferreira Sampaio	?	?	Entalhador	1740	Tiradentes
23	Franc. Vieira. Servas	?	?	Entalhador	1753	Mariana, Catas Altas, Sabará, Barra longa
24	Sebastião G.Soares	?	?	escultor	1795	Mariana
25	Lourenço R. de Souza	?	?	Entalhador, Escultor	1764	Ouro Preto,
26	Pedro M. de Souza	P	Braga	Entalhador	1733	Tiradentes
27	Jerônimo Félix Teixeira	?	?	Entalhador	1753	Ouro Preto
28	Manoel Gonç. Valente	?	?	Entalhador	1740	Catas Altas
20	Francisco Xavier de Faria	?	?	Entalhador	1744	Catas Altas
30	Fr. Branco B. Barrigua	?	?	entalhador	1743	Ouro Preto
31	Manoel Gonç. Bragança	?	?	Entalhador	1785	Congonhas Campo
32	Francisco Xavier de Brito	P	Portugal	Entalhador	1746	Ouro Preto
33	Manoel Roiz Coelho	?	?	Entalhador	1768	S. João Del Rey
34	Antônio Francisco Lisboa	B	Vila Rica	Entalhador, Escultor, Arquiteto	1752	Ouro Preto, Sabará, Congonhas, S. João Del Rey, outras.

Sensibilidade e cultura na obra arquitectónica do Aleijadinho

Domingos TAVARES

> *"É um mistério entender como o pobre mulato, o Aleijadinho, pode tomar conhecimento das formas em Portugal e filtrá-las para criar o seu estilo próprio. Herdeiro da riqueza ornamental do norte e do rigor arquitectónico do sul, ele conseguiu sintetizar, harmonicamente, as tendências contraditórias que se entrechocavam na arquitectura portuguesa e criar assim os mais perfeitos monumentos da arte luso-brasileira."*
>
> Germain Bazin

A organização do quadro produtivo no espaço da arquitectura portuguesa do século XVIII, se bem que apresentasse inúmeros sinais de uma posição privilegiada para os autores do risco enquanto intelectuais do projecto saídos da teoria renascentista formulada por Alberti, mantinha em forte medida a estrutura corporativa medieval, pelo menos no que se refere à componente construtiva. O reconhecimento da figura do arquitecto pouco ultrapassava as elites religiosas ou os grupos sociais vivendo mais próximos da esfera do poder. Ainda assim, os homens do risco eram recrutados com frequência do grupo dos mestres das obras, de entre os mais cultos ou mais ambiciosos, podendo ser jovens ou mais experientes.

Em tempo de euforia migratória estimulada pela miragem do ouro do Brasil, muitos portugueses humildes tomaram a opção da aventura na esperança de melhores dias para as suas vidas difíceis, armados da coragem que uma perspectiva de dura competição deixava logo ver na afirmação de novos quotidianos. No final da década de vinte desse século, não seriam tão só o ouro e os diamantes, mas a notícia de um cenário de riqueza e iniciativa construtiva entretanto chegado à metrópole, que estimulou os mestres "carpinas" António e Manuel, activos em Lisboa, a arriscar esse caminho de aventura. Mas ninguém acredite que partiram desarmados, de mãos vazias. A primeira ferramenta de um artífice inteligente é o seu caderno de modelos, memória segura da aprendizagem possível, guia para o entusiasmo de fazer bem e agradar para ganhar estatuto na profissão.

Manuel Francisco, talvez cunhado de António, de uma família Antunes, não seria, em Lisboa, um deserdado. Chegado à terra de Minas não faltaram encomendas para o hábil carpinteiro-construtor e, quiçá, não faltaram também crioulas para estimular uma vida de acção, superando saudades e isolamentos, se fizermos fé nos documentos de que os historiadores nos dão notícia. Depois foi artista respeitado, constituiu família em Vila Rica (hoje Ouro Preto), ganhou estatuto social, foi irmão terceiro de São Francisco, mestre-de-obras reais e avaliador da Fazenda. Abriu a sua actividade conhecida com o risco de 1727 para a igreja matriz de António Dias na cidade que o acolheu e encerrou um ciclo de vida como respeitado construtor executando o risco da capela da ordem terceira do Carmo de

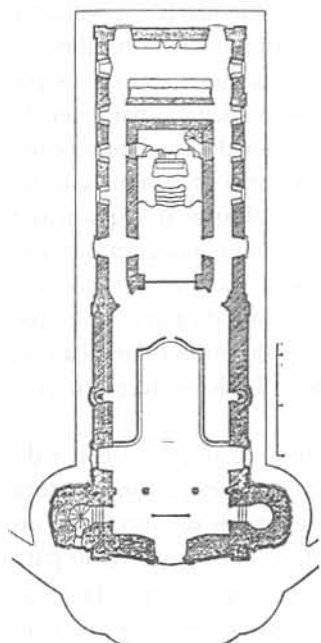
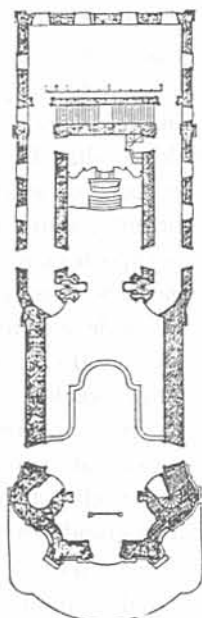
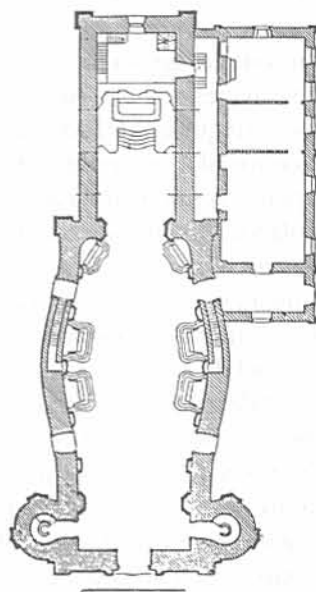
Ouro Preto em 1766. Entre as notas pessoais de um caderno para lembranças e modos de fazer e a aquisição de uma cultura mais vasta adquirida ao longo de quarenta anos onde se cruzavam memórias de Portugal com experiências vividas nas terras do Brasil, se consolidou a sua competência de projectista e construtor. O ouro, o progresso e a ânsia de saberes em tão remotos territórios chamavam engenheiros das casas militares do reino, intelectuais e clérigos viajantes, como também com eles chegavam estampas das novidades oriundas da Europa ou os tratados impressos de geometrias construtivas.

António Francisco Lisboa era filho natural desse Manuel Francisco de Lisboa, mulato e filho de crioula escrava. Homem forte, de muitas qualidades e boa aparência, herdou do pai o jeito para a talha de madeira e o sentido da criação das formas, mas nunca se livrou da "infâmia do mulato" com que a sociedade mineira o subalternizou, a coberto de um puritanismo defensivo e racista, próprio das duras condições do tempo. Diz-se que fez a sua formação com o pai, que andou de aprendiz na execução de retábulos à ordem de outros construtores e que aprendeu desenho com um português trabalhando por aquelas terras, abridor de cunhos para fundição de moedas de ouro. Compreende-se uma atitude de orgulho e protecção para com um filho revelador de fartas qualidades, mas marcado por uma condição de que, era sabido, jamais se poderia libertar. Inteligente, teria até frequentado lições de latim e lia a Bíblia. Mas a sociedade madrasta libertou-o para uma vida alegre e dissoluta, até que foi acometido pela doença. Com perto de quarenta anos, na força da vida e já senhor de um notável prestígio de artista, sofreu de uma variedade de lepra nervosa que lhe foi destruindo mais e mais o corpo ao longo dos restantes quase quarenta que ainda suportou, até que se finou paralítico e cego.

São Francisco, Ouro Preto

Realmente este "Aleijadinho" não foi exactamente pobre e marginalizado, embora a tremenda contradição entre a ignominia e a idolatria por quem chegou a ser considerado em vida o mais brilhante e requisitado artista das terras de Minas Gerais, tenham necessariamente ajudado a construir uma personalidade dura e lutadora. Que a infelicidade da doença ou o castigo de Deus só pode ter reforçado. Mas a questão chave que se coloca face à sua obra arquitectónica, mais do que em relação aos méritos do genial e popular escultor, é a de compreender como foi possível a um homem que nunca viajou para o outro lado do Atlântico nem frequentou a sabedoria dos tratados clássicos da arquitectura europeia, atingir um tal grau de refinamento como geómetra, dominador dos princípios mais subtis da composição das formas barrocas com um nível de encanto que o coloca mais próximo da linha de Borromini do que qualquer outro arquitecto, por mais culto e europeu que procuremos.

O primeiro projecto identificado da autoria do Aleijadinho, então o ainda jovem e saudável António Francisco, de 28 anos de idade se a informação biográfica que o faz nascer em 1738 estiver certa, foi o da capela da Ordem Terceira de São Francisco de Ouro Preto, cujo risco suportou o mais belo diamante da arquitectura barroca de Minas Gerais. Nesse mesmo ano de 1766, Manuel Francisco, o pai do Aleijadinho, realizou o risco para a capela de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto e poderemos dizer que numa visão geral dos traços em planta das duas capelas, as diferenças não são muito significativas. Elas correspondem a uma concepção característica dos templos que se vinham realizando na região desde há perto de trinta anos, constituindo a evolução de um tipo adequado à cultura e vida social daquelas terras e a cuja génese o carpinteiro e talhador Manuel Francisco estava profundamente ligado.

É na subtileza da ordenação dos espaços internos e na simplicidade expressiva dos valores que articulam a cadência do movimento em direcção ao altar-mor, que começamos a pressentir a marca pessoal do Aleijadinho, criadora de tensões dinâmicas accionadas pela luz, numa técnica que reporta para o processo da arquitectura gótica europeia. Em São Francisco de Ouro Preto somos acometidos da mesma emoção estética com que nos invade a igreja de São Carlos das Quatro Fontes, de Borromini, nessa linha do tratamento das axialidades contrárias sob matriz luminosa, que o autor romano aceitava ter origem nas experiências medievas da sua primeira aprendizagem. Mas não podemos estabelecer relações de dependência entre as duas situações, porque se trata de sensibilidades criativas não transmissíveis por estampas oriundas do Piemonte ou da Alemanha contra reformista, por mais cenográficas e brilhantes que as gravuras da época se pudessem mostrar. A concepção do espaço interno na arquitectura do Aleijadinho é mais determinada pela sensibilidade pessoal com que retoca os esquemas que lhe são fornecidos pelas formas da evolução local, como os riscos de seu pai ou as práticas da região, ou com que interpreta notícias gráficas de arquitecturas distantes, do que por uma formação escolástica ou fruto de transmissão consciente de qualquer código de bem fazer.

Carmo, Ouro Preto

São Francisco, Ouro Preto

São Francisco, São João del Rei

Comparemos, a título de exemplo, as plantas do Carmo e São Francisco atrás referidas. Revelam-nos o mesmo princípio sequencial em que, após o sistema de entrada ladeado pela base das duas torres circulares, se desenvolve a nave aproveitando toda a largura do corpo construído até à posição do arco triunfal abrindo a visão da capela-mor, com o altar inserido no fundo perspéctico do campo do observador. Dois corredores contornam de um e outro lado a capela-mor, conduzindo de modo mais reservado à sacristia sobre a qual, em segundo pavimento, se localiza o salão da confraria. Não é, assim, directamente pelo desenho que se compreende o salto qualitativo da solução do Aleijadinho, mas é possível observar o ligeiro alargamento da parte posterior do edifício, acentuando a curva dos corredores que ladeiam a capela-mor. O desenvolvimento dos pilares que suportam o arco teoricamente separador da nave em relação ao altar, permite colocar-lhes dentro as escadas de acesso aos púlpitos de orador, respeitando a simetria. Na realidade estas varandas salientes funcionam como elementos de continuidade, permitindo a fusão dos dois sectores principais da área de culto e conferem ao grande arco a dignidade da linha de tensão transversa que se opõe ao eixo longitudinal. Com esta "invenção" foi garantida a unidade do espaço, que o trabalho sequencial do autor-escultor se encarregou de prosseguir.

Pela marcação das pilastras na envolvente exterior e curvaturas assinaladas no frontispício, pode também perceber-se o princípio da articulação volumétrica das cinco partes distintas. O portal, as torres, a nave, a capela-mor e a sacristia são tratados num entendimento de obra global quanto à expressão plástica e ao equilíbrio proporcional do conjunto, num processo dinâmico que confere à capela de São Francisco de Ouro Preto o estatuto de obra prima da arquitectura barroca, mesmo se quisermos tomar em consideração a totalidade do ciclo clássico da arquitectura ocidental.

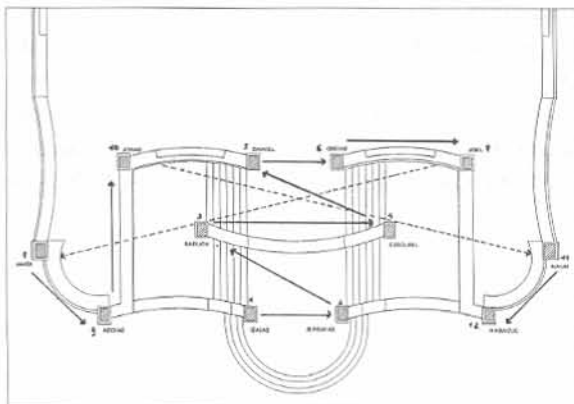
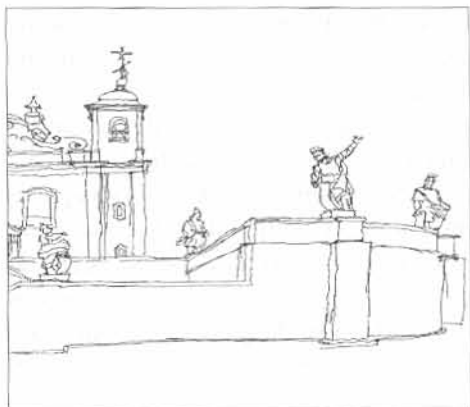
Sabemos que o sucesso desta realização se ficou a dever à conjugação de circunstâncias favoráveis, como sejam o facto de haver coincidência entre o autor do risco e o principal responsável pela decoração escultórica. A obra do templo foi contratada com a expressa referência à obrigação de cumprir o risco do jovem autor. Mas, naquele mundo fervilhante de negócios e incertezas ninguém acreditaria na disciplina de contratantes, conselheiros, irmãos leigos opinativos e outras autoridades mais certas das conveniências sociais do que um simples artista da talha, mulato, que até perdeu a protecção do respeitado pai, falecido nos alvores da obra. Aconteceu que eram ainda de ouro aquelas mãos do entalhador e lhe foi entregue a tarefa do grande retábulo do altar. E sucessivamente a ornamentação do arco triunfal, os remates da abóbada do corpo do altar-mor e as molduras dos quadros e janelas, possibilitando a perfeita unidade entre a arquitectura pensada e a decoração controladora dos ritmos imaginados para os suportes em pedra. Se bem que a construção dos seis altares que se alinham sobre as paredes nuas nas faces laterais da nave principal tenham sido executadas vários anos mais tarde, eles respeitaram o desenho e intenção do autor, numa conjugação feliz a que o inspirado pintor da abóbada do tecto principal, Manuel da Costa Ataíde, deu perfeita continuidade.

O desenho da fachada foi modificado pelo próprio Aleijadinho, oito anos depois do risco inicial, em plena fase de crescimento da obra, confirmando a presença controladora do projectista. Mesmo que a modificação se refira apenas aos elementos da decoração do frontispício ou ao traço da estereotomia da grande cornija quebrada em meio círculo para a inserção do óculo sob o frontão, confirma o cuidado no acompanhamento da obra. Então, nos confins da terra do ouro, escondido muito para lá do oceano nas serranias de Minas Gerais, vamos encontrar a figura do arquitecto descrita por Alberti, na pessoa do

mulato António Francisco, trabalhando a ideia no plano puramente intelectual, utilizando o desenho como traço de rigor fornecendo a medida para a obra que o construtor executa seguindo com fidelidade a invenção formal do autor do risco.

É neste ponto que se podem colocar as questões quanto aos mecanismos de aprendizagem e desenvolvimento das capacidades de compreensão e uso de uma cultura artística, capaz de conceber as mais belas formas pela absorção dos saberes em circulação naqueles lugares. A sensibilidade do escultor, talhador da pedra macia compondo sobre as estampas da arte europeia da época, constituiu a primeira arma para a competência do Aleijadinho. Repetindo de modo inconsciente os passos que sabemos terem sido os dos primeiros arquitectos do renascimento florentino, cinzeladores da prata que modelaram na sua imaginação, para ser transposto em pedra e mármore, a grande cúpula com geometria predefinida para Santa Maria das Flores.

A ordem terceira de São Francisco de São João del Rei aprovou em 1774 um outro risco do Aleijadinho para realizar a capela da sua confraria, mas neste caso não lhe foi atribuída a mínima autoridade para conduzir os trabalhos. As intenções projectuais não passaram disso mesmo e, embora a espacialidade interna resulte claramente da concepção imaginada e expressa na planta ainda existente, as numerosas alterações introduzidas pelo arrematante, principalmente no acabamento da fachada, retiram a este exemplo a legibilidade directa para o estabelecimento de comparações. Mas é compreensível um esforço de aperfeiçoamento das diferentes componentes estudadas para este novo templo, quer na organização representada em planta, quer no resultado ainda legível de algumas soluções para a fachada principal. As torres laterais ligeiramente recuadas alargando a percepção do frontispício, de base redonda mas marcando pelo desenho de pilastras uma ligação curva a quarenta e cinco graus. A própria modelação curvilínea do corpo da nave, bem mais próxima do barroco erudito europeu, sugere um programa de unificação espacial na continuação da experiência desenvolvida na capela franciscana de Ouro Preto.

Em fase já adiantada da sua vida e doença, António Francisco Lisboa, o Aleijadinho, transportado em padiola por dois ajudantes visto que já não podia caminhar, com os ferros de escultor amarrados às mãos para superar a insuficiência dos movimentos de vários dedos atrofiados, esculpiu os doze profetas do adro do santuário do Senhor Bom Jesus de Congonhas do Campo. Provavelmente dirigindo uma equipa de vários ajudantes, realizou no escadório um conjunto escultórico para articular a plataforma do adro com o terreiro muito inclinado que desce da frente da igreja. Nesta área inferior de concentração de peregrinos para as festas de Setembro, uma série de belas palmeiras imperiais enquadra seis capelas guardando as cenas da via-sacra em escultura de madeira policroma. Realizadas pelo Aleijadinho e seus colaboradores, as pequenas capelas exteriores com as suas figuras são dos anos de 1796 a 1799 enquanto as doze esculturas de pedra foram executadas entre 1805 e 1809, última obra identificada do autor, então na casa dos setenta anos de idade.

O adro dos profetas, Congonhas

(Desenho de Fernando Távora)

É a dimensão arquitectónica que mais nos interessa considerar nesta breve referência ao adro dos profetas do Santuário de Congonhas. A dimensão plástica dessas esculturas de linguagem barroca tem sido tratada até à exaustão, mas importa ler a totalidade espacial com o seu forte significado de ordenador visual da paisagem. A valorização e controle dos cultos populares, foi cuidadosamente desenvolvida pelas autoridades católicas nos séculos XVII e XVIII, com especial importância em territórios onde a contra-reforma foi mais bem sucedida na contenção das ideologias reformistas apoiadas na Europa do Norte, com particular significado na Alemanha central e do sul. Mas também outras regiões de Itália ou do norte de Portugal foram objecto de inúmeras iniciativas de enquadramento dessa religiosidade espontânea saída da dureza das vidas dos cidadãos mais humildes. Proliferaram então as peregrinações festivas em lugares com tradição de culto, aproveitando as topografias excepcionais para simular a ideia de sacrifício imitando o caminho do Calvário. O Bom Jesus de Braga em Portugal, como La Kapelle em Wurzburg na Alemanha, representam apenas dois exemplos brilhantes dos muitos fantásticos e íngremes escadórios de patamares sucessivos e lanços simétricos, conduzindo os crentes ao alto do templo, organizando aí o sentimento da sua pequenez perante a observação do mundo.

É esse sentido de movimento em reflexão que o Aleijadinho nos soube transmitir através da sua última produção em terras de fortíssima religiosidade popular, onde o católico tantas vezes se confunde com misticismos de origem pagã. São apenas dois lanços curtos os que ligam o terreiro da via-sacra com o adro dos profetas. O desenho da escada enriquece-se com o subtil jogo de curvas dos muros de contenção da plataforma alta, organizando os passos do visitante em rotações sucessivas. Primeiro obrigando a uma viragem de noventa graus após a passagem da entrada, até ao primeiro patamar entre muros sob a presença tutelar dos profetas da portaria. Depois voltando cento e oitenta em sentido contrário, enquanto a reposição no eixo normal do percurso abre a perspectiva de largas paisagens, colocando-nos em simpático convívio com os profetas das esquinas, entretidos a organizar o mundo.

Resultou fantástico o exercício de modelação espacial. Esta última produção do Aleijadinho é obra por natureza integrada, de profundo cariz arquitectónico. Emociona-nos tomar consciência de que foi retomado o modo de inventar as formas no processo da modelação espacial, repetindo-se o exercício da imaginação criativa que quarenta anos antes levara o artista à definição de uma arquitectura global para a capela de São Francisco de Vila Rica.

"Se, um dia, descobrir-se outro autor do projecto que não o Aleijadinho, ter-se-á também milagrosamente descoberto outro génio na civilização do ouro. Mas, enquanto não sobreviver esse impossível, São Francisco de Assis será do Aleijadinho."

Lourival Gomes Machado

Ofícios da arte da cartografia portuguesa nos séculos XVII e XVIII [1]

Edilson MOTTA

> ... "adorei viajar da Europa à Oceania, apoiado nos pobres manuais que eu enriquecia com atlas e tudo o que apanhava, sobretudo nas "pedinchas" que fazia com frequência nas embaixadas e consulados. À noite, adormecia muitas vezes a sonhar com viagens, com itinerários que ia construindo a partir do meu *atlas mental*"
>
> Jorge Gaspar

Ao olhar rememorado da infância de um geógrafo eminente [2], ao olhar de um turista contemporâneo instruído ou de um coleccionador apaixonado, como a tantas outras, a cartografia concede imagens, provoca fascínio e alimenta viagens imaginárias anteriores a possíveis viagens reais, nas quais se reforçarão, atenuarão ou, simplesmente, frustrarão as imaginações antes conquistadas. Com a cartografia são criadas visões do passado, do presente ou do futuro de determinadas porções do espaço. Entretanto, esses documentos não tratam apenas das dinâmicas históricas e geopolíticas ou da descrição, pura e simples, de fenómenos geográficos. Os documentos cartográficos tratam da construção de expectativas, desejos, sonhos pessoais e colectivos, daí que a representação de natureza plástica, visual, que comporta permite acesso a pessoas e a estruturas de saberes diversos e socialmente construídos. Eles registam visões e devolvem ao olhar informações não deixando de embargar, entravar, contrariar a percepção do real pela forma própria de narrar, por meio dos processos técnicos que empregam e pelos símbolos que apresentam com formas construídas historicamente. Talvez por isso a apreciação destes documentos mereça atenção em investigações que se detenham na dinâmica de fenómenos estéticos e sociais de longa duração.

A Cartografia, assim, enquanto campo de conhecimento autónomo constituído na *longa duração*, conquista uma dimensão histórica e semântica que integra os sentidos e práticas de diferentes campos de conhecimentos tanto das Ciências como das Artes. É verdade que uma das conquistas alcançadas, desde quando o termo cartografia foi criado, na primeira metade do século XIX, é a de que o saber que com ele estava sendo definido alcançou uma autonomia e produtividade que possibilitou a diferenciação entre os campos da geografia, da cartografia e das artes; entre o geógrafo, o cartógrafo e os artistas. Na

---

[1]Este trabalho enquadra-se no âmbito de meu projecto de tese de doutoramento *Imagens das Terras do Amazonas: o Marajó e a Cartografia Portuguesa dos séculos XVII e XVIII*, na condição de bolsista do governo brasileiro (Capes), estando matriculado no Doutoramento em História da Arte, do Departamento de Ciência e Técnicas do Património da Faculdade de Letras, da Universidade do Porto e sendo orientado pelo Prof. Dr. Joaquim Jaime Ferreira-Alves e co-orientado pela Prof. Dra. Maria Helena Ochi Flexor

[2] Jorge Gaspar, *O Fascínio dos mapas*, in **Olhar o mundo...**, coordenação António Campar *et alii*. Coimbra: Instituto de Estudos Geográficos; Centro de Estudos Geográficos; Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2004. pp.27-31.

construção de sua identidade e origem a Cartografia foi relacionada às descobertas renascentistas portuguesas e espanholas, bem, como à ampliação das fronteiras geográficas do mundo então decorrentes, para as quais contribuiu um longo catálogo de ofícios e de oficiais que são, entretanto, indiferenciados e se unificam, sobretudo, como portugueses. O discurso fundacional da cartografia portuguesa encontrará, de modo recorrente, em torno do século XVI, um período "áureo", onde se apresentam criadores de poderoso património documental. É preciso lembrar, todavia, que o discurso de constituição da identidade da Cartografia se refere apenas a parte de um percurso histórico próprio de fracção da sociedade ocidental de raiz europeia. Não há dúvida que a cartografia tem um percurso histórico no processo de especialização do conhecimento que lhe deu unidade, aprofundou e enriqueceu seus domínios de saber, afastando-a dos que são tradicionalmente reconhecidos como específicos dos geógrafos e dos artistas. Contudo, numa investigação é possível encontrar os conflitos e os vínculos internos, os vasos comunicantes e as disputas entre diferentes saberes e diferentes parcelas da sociedade. Não se pode negar a Cartografia como campo de luta de interesses sociais e políticos. Não se pode negar, também, a história das influências recíprocas entre as Ciências e as Artes na Cartografia. Esta, no mundo predominantemente cristão sob influência do ocidente europeu, pode assim ser vista como uma arte para onde convergem muitas outras, ao expressar conflitos, hegemonias e subordinações.

O acervo artístico, cultural e explicativo sobre a história da cartografia, enquadrado em disciplinas como a Geografia, a Náutica, entre outras, é vastíssimo. Incorporar neste acervo um contributo historiográfico de análise da representação artística e social da cartografia é um difícil projecto, sem dúvida. Ele solicita contribuições que venham relacionar intrinsecamente a forma material dos documentos, a natureza de suas informações e as soluções de sua linguagem plástica, no contexto de uma particular produção artística. Acreditamos que semelhantes abordagens permitem um certo entendimento da representação propriamente dita e do seu papel nas estratégicas de garantia da segurança do Estado, na consolidação e ratificação do poder central monárquico assim como na reprodução das próprias estruturais internas à sociedade do antigo regime, onde semelhante representação é efectivamente produzida. Para o alcance desta compreensão, noções básicas as quais se liga, como a da condição de mercadoria do documento cartográfica, sujeito a determinadas lógicas da economia-política da arte, o modo pelo qual são remunerados o serviço que o cria e a possibilidade do mecenato cartográfico, merecem um atenção particular mas que, nos limites deste texto, não podem ser tratadas. Cabe aqui investigar as esferas e os sujeitos com os quais são definidas as formas dominantes de narratividade e de percepção, internas à produção cartográfica do período.

O discurso historiográfico a partir do século XIX, via de regra, favorece o pensamento de que na história da cartografia há *uma* profissão ou ofício institucionalmente constituído, durante a era moderna, que produz cartografias, isto é, de cujo exercício adviriam artefactos cartográficos. A longa lista das colecções e exemplares que foram legados ao presente reforçam a certeza da produtividade em *portulanos*, *cartas*, *mapas*, *traços*, *debuxos*, *desenhos*, *projectos*, *prospectos*, *roteiros* etc., e ainda *globos* e instrumentos de navegação. Os autores destes documentos chegam a ser denominados, simultaneamente de cartógrafos e de cosmógrafos. Porém, se perguntarmos sob que termos encontraremos, efectivamente, oficiais – privilegiados com ofícios – que interferem directamente nos circuitos de produção de documentos deste género, no período eleito, vamos encontrar, ao

lado dos já citados *cosmógrafos*: *astrólogos, astrónomos, mestres de cartas de marear, geógrafos, engenheiros, arquitectos, desenhadores, cronistas, conselheiros* e *secretários régios, governadores, capitães*, diferentes *oficiais militares*, ao lado dos quais estarão também um grande número de *religiosos* seculares e regulares. Não é demais acrescentar, pelo contrário, é bastante esclarecedor referir ainda: *pedreiros, carpinteiros, mestres de fabricar naus de carpintaria, mestres das naus da carreira da Índia, escrivães*, etc. – um grande catálogo de oficiais que desempenham funções jurídicas, administrativas ou de milícia. Enfim, **oficiais de vários ofícios religiosos, militares e civis criam, fazem circular e consomem documentos cartográficos, ao longo do antigo regime.**

É necessário destacar, preliminarmente, que o termo *ofício*, que utilizamos, não está distante no campo semântico da tradução do verbo latino *officio* em sua forma intransitiva: "pôr-se diante de", "servir de obstáculo a", assim como em sua forma transitiva: "entravar", "embargar", "interceptar" e também "contrariar". Entretanto, é na tradução do nome neutro *officium*, que encontramos o núcleo historicamente investigado. Nele perfaz-se uma ampla curva semântica que parte do sentido de "trabalho", de "tarefa a realizar", alcançando o sujeito de determinada arte, o profissional em seu exercício: o oficial (civil ou militar), o magistrado, o funcionário[3]. No léxico militar, oficial é um sujeito próximo às esferas de comando, colocado em postos que variaram em denominação e posição hierárquica ao longo da história. De amplo uso é o sentido de oficial como uma posição intermédia na escala hierárquica profissional de alcance europeu e de origem medieval; sob os oficiais se reuniam os aprendizes e acima deles encontravam-se os mestres. Em termos sociais e jurídicos, o **ofício** refere-se a uma função materializada em uma profissão; é concedido o privilégio de entrar "em exercício" desta profissão a um sujeito, de modo que ao receber a posse de um ofício faz-se o reconhecimento do direito de exercê-la, quer seja o ofício de natureza religiosa, militar ou civil. Por sua vez, o **oficial**, antes de mais, é o sujeito alvo da categorização social que passa a ter efeito quando lhe é reconhecido o direito de exercício profissional.

O estudo da produção cartográfica, assim, diz respeito à dinâmica da sociedade, em diferentes campos de exercício profissional e nos níveis internos a estes mesmos campos, por ser a produção e a divisão social do trabalho correspondente realizada, de modo simultâneo mas não equivalente, entre mestres, oficiais e aprendizes. Ela não se restringe unicamente aos níveis superiores mas percorre todo o conjunto das estratificadas organizações profissionais. Deste modo, estudar os artefactos cartográficos do período é investigar documentos que constituem intervenções produtivas de sujeitos que se posicionam em diferentes esferas da sociedade. Para se reconhecer essas intervenções caberia descrever as relações funcionais entre seus autores, o momento e o decurso histórico, segundo critérios apreensíveis no modo como se relacionam os vários ofícios e as diferentes categorias internas a um único ofício. Nestas páginas, buscamos a uma perspectiva histórica de síntese da relação entre os ofícios e o quadro institucional, mais amplo, de uma sociedade ordenada de modo particular.

É em uma sociedade com algumas fortes permanências corporativas que se aprecia a produção cartográfica dos séculos XVII e XVIII. Constituído sobre uma divisão tripartida de estados (nobreza, clero e povo) que socialmente se diversifica, o antigo regime estabelece sua hierarquia social de acordo com as funções juridicamente reconhecidas dos dis-

[3] Dicionário de Latim-Português. 2 ed. Porto: Porto Editora, 2001. p.467

tintos grupos, os quais são, segundo as Ordenações Filipinas, os *oradores*, os *mantenedores* e os *defensores*[4]. A identificação entre estatuto jurídico e político pode ser vislumbrada no pensamento social. Este pensamento é uma herança directa da consideração da sociedade como um todo ordenado[5], onde a normatividade e a noção de direito se encontram enraizadas. As manifestações da ordem são expressas pelas mais diversas fontes do direito: laicas e teológico-religiosas, antigas e modernas, orais e escritas[6]. Elas traduzem uma ordem universal (cosmos) que abrange pessoas e coisas e orienta todas as criaturas para um objectivo último, identificado pelo pensamento cristão com o próprio Criador[7]. A unidade da Criação pressupunha a especificidade e irredutibilidade dos objectivos de cada uma das "ordens da criação" e de cada grupo de homens. O poder é repartido e, numa sociedade bem governada, a partilha traduz-se na autonomia política-jurídica dos corpos sociais. O ordenamento entre os corpos não decorreria de decretos do soberano, do peso económico das pessoas, da sua integração no processo produtivo, não directamente dos estritos critérios de nascimento. É em função da diversidade e hierarquia dos ofícios sociais que se constitui o ordenamento social. Nesta concepção corporativa da sociedade, função social (*officium*) e estatuto (*status*) mantêm um vínculo interno que historicamente vai se tornando mais ténue.

Em teoria, a estratificação baseada nos *ofícios* não se confunde com um sistema de castas, onde o critério de nascimento é irredutível. Ela garante uma ligação continuada entre o estado e o desempenho duma função social, que é adquirido no momento do encargo de a realizar e é perdido quando se deixa ou se passa a outra. Esta relação clara, a princípio, será esbatida à medida que o desempenho de um ofício exige qualidades "naturais" decorrentes de uma tradição familiar. Há a mudança duma estratificação funcional da sociedade para uma estratificação hereditária que justifica tanto a ideologia nobiliárquica (na qual à nobreza pertenceriam os cargos de direcção e comando) quanto as adscrições profissionais nos ofícios humildes (nos quais há obrigatoriedade dos filhos de desempenharem os ofícios dos pais). Tal estratificação social reflectida directamente numa estratificação jurídica, na qual o tecido das relações sociais é visível a partir do Direito, será oposta a uma dinâmica, de êxito crescente a partir do século XVI, que sustentará a uniformização do estatuto jurídico de todos os habitantes do mesmo reino e, ao mesmo tempo, a centralização do poder político[8]. Os juristas portugueses seguem a tendência, no final do antigo regime, que preparava na Europa profundas reformas na sociedade e no poder. Na literatura política, social e jurídica são veiculadas ideias-chaves como a exaltação da unidade do poder, ou da construção do "Estado", da generalidade e abstracção do direito e da justiça, integrados em um projecto global de racionalização dos mecanismos sociais e políticos[9].

Antes que a hegemonia destas ideias promovessem as mais profundas transformações no mundo sob influência da Europa ocidental, à época moderna, a ligação entre ofícios e

[4] *Ordenações Afonsinas, I, 63, pr.*

[5] António Manuel Hespanha, *História das instituições. Epocas medieval e moderna*. Coimbra: Livraria Almedina, 1992. p.220

[6] Nuno J. Espinosa Gomes da Silva, *História do Direito Português. Fontes do Direito*. 2 ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1991

[7] António Manuel Hespanha, *História de Portugal Moderno Político e Institucional*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995. p.29

António Manuel Hespanha, *Op. cit.*, 1992. p. 222.

[8] António Manuel Hespanha. *Op. cit.*, 1995. p.201

[9] Idem, *ibidem*, *Op. cit.*, 1995. pp.222-223.

estatutos permanece ainda, segundo nos ensina António Manuel Hespanha, em dois aspectos: "por um lado, para proibir aos nobres o desempenho de certas funções sociais consideradas 'vis' (o que, em contrapartida, dava aos nobres o monopólio – por estes frequentemente reclamado – dessas funções [v.g., o comércio]); por outro lado, para permitir a ascensão social de certos estratos não tradicionais mas com poder político (v.g., os letrados), através da ideia de que o desempenho das suas funções (v.g., a função de conselho) nobilitava." [10]. Houve uma mudança da relação entre ofício-estado, quando a diversificação social provocou uma multiplicidade de estatutos [11]. Os privilégios das categorias sociais passaram a ser, então, via de regra, arbitrários, "repercutindo apenas a capacidade de cada grupo social impor ao poder político o reconhecimento de certos privilégios" e, por outro lado, "fundando uma ideologia social hierarquizada, cujas linhas de força eram a desvalorização do trabalho manual e assalariado e o prestígio da nobreza de sangue, das profissões militares, áulicas e, depois, literárias – neste último ponto, em parte, porque delas participavam os próprios autores das obras doutrinais que se ocupavam destes assuntos." [12]

Enquanto determinadas categorias profissionais procuravam impor o reconhecimento de seus privilégios, ao fundo do palco mas à frente dos escravos, na sociedade de homens livres, as pessoas de *condição vil* ou de ofícios mecânicos [13], isto é, ocupadas em trabalhos manuais remunerados, não lhes era reconhecido direito de ocupar cargos concelhios ou da coroa, apesar de não serem totalmente interditos a estudos e profissões liberais. Enquanto no interior dos ofícios mantinha-se a tradicional hierarquia europeia de mestres, oficiais e aprendizes, os ofícios mecânicos, agregados em corporações ou irmandades, por sua natureza de actividade manual, perante os ofícios liberais, estavam condicionados a um menor estatuto social e, consequente, pouca participação política. Eles tinham possibilidades reduzidas de acesso aos postos de oficial de milícias ou ao recebimento de comendas de ordens honoríficas [14]. Seguiam aos oficiais mecânicos, na escala social, as pessoas que ocupavam profissões antes consideradas mecânicas mas que sofreram ascensão social, aproximando-as da nobreza ou ao par de profissões nobilitadas. Acima destes ainda se podem ver reconhecidos com estatutos próprios os desembargadores, os advogados e escrivães – cuja função era corrigir juízes imperitos, gozando do privilégio de doutores, sendo para alguns, nobres. Contudo, a nobreza que era reconhecida nos escrivães ou tabeliães, por serem oficiais letrados e representantes do rei, não era transmissível para seus filhos.

Os ofícios da cosmografia, da engenharia, da arquitectura e os da "marinharia" estavam colocados ao lado dos oficiais mecânicos ou artesãos, na prática profissional, como produtores de documentos cartográficos, mas apresentam funções apenas parcialmente

[10] António Manuel Hespanha. *Op. cit.*, 1995. p. 229-230.
[11] Idem, *ibidem*.
[12] Além do clero, da nobreza e do povo, que possuíam assentos às cortes, a ordem jurídica portuguesa comporta muitos outros grupos privilegiados que constituíam uma hierarquia social, em cuja base estavam os escravos, privados das mais diversas expressões de liberdade.
[13] A sua situação estava próxima da dos mouros, judeus e cristãos novos, os rejeitados socialmente. Os privilégios estabelecidos em lei permitiam estabelecer outras pessoas jurídicas como a de "mulher" e de "pobre" com direitos e deveres próprios.
[14] Cf. Germain Bazin. *A Arquitetura religiosa barroca no Brasil*. v. 1. Trad. Glória Lúcia Nunes. Revisão Técnica e atualização. Rio De Janeiro: Record. (1956); Salomão de Vasconcelos, *Ofícios Mecânicos em Vila Rica durante o século XVIII*. Revista do SPHAN, 4, 1940, págs. 331-360.

comuns [15] e, conforme o reconhecimento profissional, estatutos que alcançavam grande diferenciação. Ambos grupos, reunidos em suas especializações, trabalhavam conjuntamente em diferentes serviços e obras onde o recurso a artefactos cartográficas poderia ter maior ou menor peso. Os oficiais de uma ou outra categoria quando recebiam o privilégio de trabalhar para o rei recebiam-no nas instituições de suporte da administração régia, como os conselhos e tribunais. Todavia, tanto uns como os outros recebiam certificados que impunham regras ao exercício profissional, ou seja, tornavam-se evidentes os fundamentos do direito conquistado ao solicitarem domínio no saber profissional nas avaliações conduzidas pelos mestres do ofício, sob algumas condições prévias de ordem económica para o aspirante [16]. Apesar do estabelecimento de regras para o exercício profissional, as atribuições ou campos de actuação não possuíam limites rígidos. Na prática, haviam sobreposições entre as incumbências [17] como ocorria entre pedreiros, carpinteiros [18], entalhadores, canteiros (entalhadores de pedra) e rebocadores (em pedra ou gesso), inclusivamente arquitectos. Na realização de obras arquitectónicas, por exemplo, convergiam todos esses profissionais, aos quais se somavam carapinas (carpintaria fina e marcenaria), marceneiros ou ebanistas, escultores, ferreiros, serralheiros e latoeiros. Chegando a constituir disputas legais, esta sobreposição de funções convivia, talvez não por acaso, com diferentes formas de contratação e organização do trabalho, associações ou contratos partilhados entre oficiais de mesmo ofício ou afins [19].

Relações semelhantes podem ser percebidas nos vários territórios do Império português. Em Estados como o do Brasil, tudo leva a crer que se repetia a lógica presente no Reino, pois a condição social dos oficiais mecânicos ou artífices, naqueles locais, também era bem humilde, em princípio [20]. Estes ofícios e seus oficiais receberam nobilitação, tanto quanto o havia recebido o ofício e oficiais das letras. Passam a ocupar estatutos semelhantes os escultores e pintores, ao lado de escrivães, livreiros e ainda de boticários e cirurgiões. Todavia, inicialmente, eram proibidos de ocupar cargos na magistratura municipal, "assim como aos 'infames' pela raça ou crime, aos judeus mouros, cristãos novos, degredados, ciganos, mulatos livres ou mulatos de capote. Apesar disso, os mais dotados e ricos dentre eles, que ocupavam cargos de chefia, gozavam de grande consideração na sociedade, já que eram acolhidos nas fileiras das Ordens Terceiras do Carmo e São Francisco, que se gabavam de só receber pessoas da melhor sociedade" [21]. Nos diferentes domínios

[15] O corpo legal que regulava as profissões era a garantia de privilégios estatutários. Havia o caso de oficiais sem habilitação permanente receberem permissão provisória por 6 meses, mediante a apresentação de um fiador, para o exercício profissional.

[16] Germain Bazin, *Op. cit.* p.43

[17] *Em Minas, por sua vez, os ofícios de carpinteiros e pedreiros chegam a se confundir.* Idem, *ibidem*, pp.41-43

[18] A observação das normas definidas pelos regimentos das profissões e controlados pelas Câmaras variava de acordo com o local e o período. Sobre o caso dos ofícios mecânicos, no Brasil, ver: Maria Helena Flexor, *Oficiais mecânicos na cidade de Salvador*, Salvador, Departamento de Cultura, 1974. Elizabeth D. Rebello, *Os ofícios mecânicos e artesanais em São Paulo na segunda metade do século XVIII*, Revista de História (São Paulo), 28 (112): 575-578, 1977; Laima Mesgravis, *Aspectos estamentais da estrutura social do Brasil Colónia*, Estudos Económicos (São Paulo), especial (13): 799-811, 1983

[19] Bazin afirma que, no estado do Brasil, "*Tanto escultores, entalhadores, como pintores não recebiam a carta de habilitação*". Diz ainda que, durante o período do Barroco, no Brasil, estas profissões não constituíam ofício mecânico, estatuto que lhes permitia o não pagamento do imposto profissional. Ver Germain Bazin, *Op. cit.* p.41 e segs.

[20] Idem, *Ibidem*, p. 45.

[21] Beatriz Bueno, "A Iconografia dos Engenheiros Militares no Século XVIII: Instrumental de Conhecimento e Controlo de Território" in *Colectânea de Estudos Universo Urbanístico Português 1415-1822*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1998. p.94-95

portugueses, europeus ou do ultramar, passavam a ocupar, assim, uma condição intermediária na sociedade, resguardando confrontos e contradições.

Nos níveis mais altos da esfera social e da hierarquia funcional, haviam também disputas. Referindo os nomes de Pedro Nunes e de João Batista Lavanha, Beatriz Bueno assim sintetiza as atribuições do cosmógrafo mor do Reino: "supervisão da preparação das extensas cartas náuticas e geográficas, como da instrução dos jovens fidalgos no exercício da matemática e suas aplicações à geometria, astronomia, náutica, cosmografia e arquitetura" [22]. Se é possível fazer esta aproximação às atribuições deste sujeitos que vivem em momentos históricos distintos não se pode esquecer que o ofício de cosmógrafo passará por um processo de refuncionalização profissional que levará ao desuso da própria denominação. O final do século XVI ao início do XVII é um período de transição quando os cosmógrafos mores passam a também ocupar o de engenheiros mores. Estes postos eram ocupados pelo mesmo profissional quando já se adiantava a dominação do estatuto do segundo sobre o primeiro. Em simultâneo, os arquitectos, responsáveis por acompanhar e fornecer *riscos* e *traças* para as construções, ocupavam progressivamente posição de destaque, com a consolidação do saber especulativo do desenho, ao lado dos chamados *mestres-de-risco*, atribuição raramente encontrada que parece designar uma qualidade e não um ofício [23]. Os conflitos profissionais, assinalados no século XVI, não cessam de evoluir, porém a tarefa *especulativa*, não mecânica, de elaborar a representação de territórios sobre duas dimensões, função dos cosmógrafos, e a tarefa de orientar a realização de obras, apoiando-se em *riscos*, que tende ser dos arquitectos e engenheiros, fá-los diferenciarem-se dos ofícios mecânicos que, tal como os mestres-de-obras e artistas, trabalhavam com base nos artefactos cartográficos fornecidos por eles.

Como referimos anteriormente, as sobreposições de atribuições eram constantes entre as diferentes profissões. Com a tarefa de *traçar* ou *riscar* não será diferente [24]. O engenheiro e o arquitecto, dominando o desenho, alcançarão um estatuto dos mais elevados, comparável aos dos cosmógrafos do século anterior e início do século XVII, semelhante, portanto, ao dos guardiães do saber das navegações, da abertura de novos mundos, da informação sobre terras a conquistas, já não tão inacessíveis como nos séculos XV e XVI. Mesmo que se destinem a uma cada vez maior diferenciação técnica, os ofícios de cosmógrafo, de arquitecto e engenheiro puderam garantir posição de algum destaque no quadro social. Estavam mais próximos da nobilitação devido a natureza das tarefas que lhes competiam, pelos privilégios que recebiam. Como praticantes da escrita, do desenho, da pintura e de artes afins, virão ascender a uma dada condição de destaque, muito em função da reconhecida utilidade que passam a ter suas artes na construção da imagem do monarca, da nobreza e fidalguia ou na aplicação aos negócios do Comércio, da Fazenda, da Guerra e das Conquistas, ou seja, na construção do Estado português. A nobreza alcançada pelo exercício desses ofícios, contudo, não era generativa, ou seja, não era passada para o filho de quem a exercia

[22] Germain Bazin, *Op. cit.*, p.43

[23] Não são só pessoas com estatuto de arquitecto realizavam riscos de arquitectura ou de talha em madeira. Pedreiros, carpinteiros, entalhadores, pintores, padres ou mesmo comissões terão estes encargos, como se poderia ver em Minas Gerais. Pode-se argumentar que o factor de sobreposição das atribuições é determinado pelo número de oficiais habilitados, ou de profissões afins, no local ou região tratada. Entretanto, se este factor não pode ser eliminado ele não pode ser considerado o mais importante, pois as sobreposições ocorrerão tanto em territórios do Reino como nos domínios ultramarinos, como em Minas, cuja vitalidade era sustentada pela grande produção de riqueza com a exploração aurífera.

[24] Sousa Viterbo, *Trabalhos náuticos dos portugueses. Séculos XVI e XVII*. 2 Ed. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1988. (fac-símile). p.6. Nas referências a esta obra será utilizada a numeração da edição original.

sem o reconhecimento régio. Isto teria provocado o empenho das famílias, que dominavam estas formas de saber, em sua reprodução e, inequivocamente, envolviam-se em algumas disputas para o reconhecimento da nobreza da profissão ou do profissional.

O domínio das técnicas de representação plástica, que garantia a *liberalidade* alcançada pelos ofícios mecânicos e a *utilidade* de artistas para o conjunto da *res-publica*, favorecem dois fenómenos: a) a diferenciação social dos ofícios que se ocupavam da produção cartográfica no século XVII e XVIII, garantindo ascensão social àquele que o exercia; e b) a campanha, em termos teóricos, empenhada em reconhecer no desenho sua utilidade ao Reino e aos demais domínio régios; campanha destacada deste o Renascimento, a qual subscrevia Francisco de Holanda e toda uma longa lista de personalidades, de diferentes estatutos de nobreza, até ao final do antigo regime. Pode-se notar, assim, na produção cartográfica os dois factores identificados por Manuel Hespanha que se mantiveram na época moderna na relação entre função (*officium*) e estatuto social (*status*). Por um lado, o instrumental de apoio à conquista, ao comércio, no qual se constituíam os documentos cartográficos, passou ao monopólio da nobreza, impedida que estava dos ofícios vis com os quais a narrativa literária ou plástica já não se confundia. Por outro lado, os seus criadores, os efectivamente cartógrafos, desenhadores, pintores de paisagem procuravam a nobilitação pelo exercício de seus ofícios, os quais serão funcionalizados nas instituições do Estado, para o exercício de poder da própria nobreza.

Se a conquista da *liberalidade* dos artistas italianos do Renascimento centrava-se no rompimento com antigas estruturas de controlo local no exercício das profissões, em função da conquista da liberdade de escolha do mecenas, do patrão a quem servir (posto que se reconhecia a liberdade do espírito do artista), qual era a condição dos "cartógrafos portugueses"? Gozavam de uma *liberalidade*, em tudo perigosa, aos Estados portugueses. Sousa Viterbo lembra-nos que no século XVI, "muitos cartographos e cosmographos portuguezes, por um espirito de cosmopotismo então dominante, ou por uma irrequieta ambição, iam offerecer os seus serviços ás côrtes de Hespanha, de França e de Inglaterra, como foram Diogo Ribeiro, Francisco Faleiro, André Homem e Diogo Velho"[25]. Diante do risco permanente de fuga de oficias da cartografia para fora de Portugal, os procedimentos da chamada "política de sigilo", tantas vezes referida na historiografia, aparece-nos como a salvaguarda das informações e dos documentos cartográficas mas, também, um esforço de ordenamento de uma actividade profissional, de exercício francamente liberal, que estava fora do controle régio e em pleno domínio de pessoas de estatutos profissionais que poderiam circular e responder pelos interesses dos mais variados clientes. Evidentemente que a tentativa de controlo dos ofícios da cartografia se impunha pela natureza incorporada nas obras cartográficas. O sigilo exigido, entretanto, não seria um procedimento estabelecido *a priori* para garantir e reforçar a centralidade do poder real. De facto, o processo de centralização do poder no estado português irá ocorrer em simultâneo ao enquadramento dos ofícios dos cartógrafos nas estruturas de controle e administração régias, quando a monarquia portuguesa foi transformada em sua principal clientela ou o rei o grande *mecenas*, se este for o termo mais adequado.

É neste contexto que o âmbito da produção cartográfica receberá a atenção do poder central, quer através do rei, dos conselhos ou dos secretários, para constituição de novos

[25] Cf. Rui Bebiano, *A Pena de Marte. Escrita da guerra em Portugal e na Europa (Secs. XVI-XVIII)*. 2Ed. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1988. (fac-símile). p.6.

quadros, a contratação e a formação de novos oficiais, profissionais em geral, engenheiros militares, em particular, com um sentido pragmático de responder às demandas do momento, sob uma orientação actualizada, para a defesa dos vários estados que se ajustavam sob uma monarquia que se projectava cada vez mais absoluta. A cartografia é uma base de poder económico e político importante para os monarcas, príncipes, mas o é também para a nobreza e, à frente de todos, para o próprio cartógrafo. O vasto acervo cartográfico existente mostra o alcance das atribuições daqueles oficiais e nos indicam os modos e as esferas de reconhecimento profissional que lhes garantiam estatuto social diferenciado, através do que exerciam seus poderes profissionais e políticos.

O ofício pelo qual serão, entre os séculos XVII e XVIII, franqueadas as maiores possibilidades de acesso a tais condições é o ofício militar e, neste, àqueles oficiais que praticaram o *exercício* de engenheiro. Nos vastos domínios do Império que, abandonando o sentido asiático, se consolidava na América, os engenheiros exerceram uma vasta lista de encargos. No domínio da geometria e da aritmética, traçarão cidades, construirão fortes, redutos, baterias, igrejas, conventos, casas nobres, palácios, pontes, estradas, aquedutos. Isso é fundamental, poder dos cartógrafos será exercido do interior da tradicional função da nobreza, no ofício militar, com o exercício de engenheiro. A criação cartográfica do período terá por estatuto dominante a de arte militar, que tinha quer no Conselho de Guerra, quer no Conselho Ultramarino, organismos de elaboração e de deliberação sobre o fazer cartográfico ao competir a eles o tratamento das temáticas representadas nos documentos. Este enquadramento responde a uma condição de permanente risco de conflito internacional. O século XVII suscitaria entre as guerras, sedições e outras formas de insegurança que nele se conheceu, a necessidade de alteração rápida e profunda da organização e da actividade dos exércitos [26]. O século XVIII, na continuidade de disputas internacionais, não diminuirá a pressão pela constituição, em Portugal de um contingente humano, capaz de se orientar por um sistema de regras que garantisse a subordinação a uma disciplina, a uma estrutura hierarquia e a um corpo de saber, em última instância, orientado para o confronto bélico e para a garantia de praças.

Quais são os ofícios e oficiais da cartografia no antigo regime? A produção cartográfica, na qual portugueses e estrangeiros estavam envolvidos, seria de mesma natureza? Como a cartografia fala do mundo onde viviam? Estes factores influenciam as variantes plásticas das plantas, vistas e mapas? Quais são estas variantes e quais seus significados? As representações cartográficas conseguem nos mostrar como aqueles homens exerciam o poder de suas imaginações? Quais eram suas esperanças, sonhos, desejos? Enfim, quem são aquelas pessoas que nos pintam o mundo com régua e compasso, linhas e cores, luzes e sombras, cada vez com mais precisão? As implicações profissionais e sociais da produção cartográfica é apenas uma das precárias e parciais aproximações que nos cabe realizar para percebermos, uma vez mais, o que já está claro e evidente, permitindo que investiguemos hipótese que nos parecem plenas de consequências, como a dos ofícios da cartografia fazerem parte de um campo onde o desejo de realização de um projecto global de racionalização dos mecanismos sociais e políticos tenha sido em primeiro lugar ensaiado, no antigo regime, em se construindo sínteses onde novas contradições emergiram com a elevação hierárquica da engenharia militar e o consequente surgimento de outras imagens de desejo, outras esferas de consagração profissional e social, outras estruturas ideológicas e políticas.

[26] Idem, *ibidem*.

Revisitar Marcelino de Araújo

Eduardo Pires de OLIVEIRA

Por mais paradoxal que possa parecer, a vida e obra desse extraordinário escultor e imaginário setecentista bracarense que foi Marceliano de Araújo está ainda com imensas lacunas por resolver. Aliás, e queremos desde já deixar aqui referido, estamos longe de concordar com as conclusões a que chegou o notável historiador Robert Smith no livro que lhe dedicou, embora não possa deixar de reconhecer que aquele livro foi muitíssimo importante para a época em que foi escrito.

Isto não impede, porém, que não tenha uma série de análises absolutamente extraordinárias, nomeadamente na comparação entre os mais variados retábulos e outras obras de arte que documentadamente, ou por análise formal, são atribuídas aquele mestre. E deverá ainda ser dito que sem ele teria sido agora bem mais difícil analisar a obra deste mestre.

Há, porém, alguns pontos fulcrais que têm de ser perscrutados com uma atenção que obriga a reflexões contínuas. E a questão mais importante, fundamental, é a seguinte:

Marceliano de Araújo foi apenas um executor ou também foi autor de riscos, seja de obras que ele próprio executou, seja de trabalhos que vieram a ser passados para a pedra, papel ou madeira por outros?

A resposta que de imediato damos só pode ser uma: nada conhecemos que nos permita dizer com a mínima segurança que Marceliano de Araújo se aventurou a projectar imagens, retábulos, púlpitos, fontes ou, noutras áreas, portadas de livros e desenhos que viriam a servir para a abertura de gravuras.

Que obras é que, segundo Smith, saíram seguramente das mãos de Marceliano? Vejamos cronologicamente:

– Os relevos dos espaldares do cadeiral do coro da Igreja do Convento da Vitória, no Porto (1716-1719) [1]

– O triplo retábulo que ocupa toda a cabeceira da Igreja da Misericórdia (1736-1739) [2]

– As caixas dos órgãos da Catedral de Braga (1737-1740) [3] e

– Parte do retábulo de Nossa Senhora dos Prazeres, na Igreja de Santiago, que foi dos jesuítas bracarenses (1751?) [4]

Além disso, atribuiu-lhe mais as seguintes obras

– O púlpito da capela do antigo Convento do Salvador (1720-1730) [5]

– O púlpito da capela da Penha (cª de 1740) [6]

[1] SMITH, Robert C. – *Marceliano de Araújo*. Porto, Nelita editora, 1970, pp. 17-21

[2] SMITH, Robert C. – *Marceliano de Araújo*, pp. 23-38

[3] DODERER, Gerhard – *Os Órgãos da Sé Catedral de Braga = The Organs of Braga Cathedral*. [Lisboa], [s.n.], 1992. SMITH, Robert C. – *Marceliano de Araújo*, pp. 39-48.

[4] SMITH, Robert C. – *Marceliano de Araújo*, pp. 49-52.

[5] SMITH, Robert C. – *Marceliano de Araújo*, p. 59.

[6] SMITH, Robert C. – *Marceliano de Araújo*, p. 57-61

– O chafariz do Pelicano (1745-1750) [7]

– O retábulo de Santo António, na Igreja dos Congregados [8]

– Os retábulos de Nª Sª da Conceição e de Nª Sª das Dores, na Igreja do Pópulo [9]

– O grupo escultórico e talha na Capela das Almas, em Aveleda [10]

– A portada e a página de rosto dos *Estatutos* da Confraria de São Tiago (Arquivo da Igreja de Santa Cruz), 1739 [11]

– O desenho para uma gravura representando a Sé de Braga, 1741 [12]

Após a saída daquele livro, em 1970, nenhum outro estudo específico foi escrito sobre a obra de Marceliano de Araújo. Contudo, em breves referência que incluímos em dois trabalhos nossos, demos a conhecer que em 1738 fez várias imagens que seguiram para S. José do Rio das Mortes (actual cidade de Tiradentes, Minas Gerais) [13] e que hoje se encontram perdidas; e que saiu das suas mãos o retábulo da Confraria de São João Batista, na Igreja de São João de Souto (1745) [14].

Se tivermos o cuidado de reler com cuidado toda a documentação já conhecida, veremos que em nenhum momento se encontram referências a projectos, ou esboços que se possa dizer com segurança que são da autoria de Marceliano de Araújo. E, o que é pior, é que não há nada que nos permita pensar em avançar nesse sentido. Pelo contrário.

Vejamos: é por demais conhecido que foi o Padre Ricardo da Rocha foi o autor de um risco para um coroamento do triplo retábulo da igreja da Misericórdia de Braga, em 1739. Esse risco não viria a ser seguido, tendo-se pouco depois optado por outro. A documentação não nos dá o nome do seu autor. Ora, se já tinha havido obra de qualidade e de agrado geral nos dois contratos anteriores, o do retábulo da parte central e o dos dois colaterais, e se acaso o risco era de Marceliano, por que razão não lhe entregaram mais essa incumbência, tanto mais que era o artista que a iria executar?

E a questão central é que foi a partir desta obra, e também das caixas dos órgãos da Sé, que se construiu todo o conhecimento artístico de Marceliano. Ora, se analisarmos a outra obra documentada, o preterido retábulo da capela do Paço Arquiepiscopal, veremos que, mesmo estando bastante destruído pela intervenção rococó que veio a receber, este retábulo não se compadece com as outras anteriores, embora, naturalmente, haja muitos pormenores decorativos similares. Nada mais natural numa sociedade que não prezava minimamente o direito de autor, como já aliás o demos a conhecer noutro colóquio luso-brasileiro e, precisamente, com uma obra excelentemente entalhada por Marceliano e com imagens de grande qualidade; mas a arquitectura deste retábulo (da Confraria de S. João Baptista, na Igreja de S. João de Souto), desenhado por um mestre pedreiro, António Batalha, é muito pouco interessante.

Em contrapartida, não nos admiraria que pudesse ter alguma intervenção nos retábulos que entalhou, à imagem do que se passou, por exemplo, no retábulo da igreja do

[7] SMITH, Robert C. – *Marceliano de Araújo*, p. 61-62.

[8] SMITH, Robert C. – *Marceliano de Araújo*, p. 51.

[9] SMITH, Robert C. – *Marceliano de Araújo*, p. 37-38.

[10] SMITH, Robert C. – *Marceliano de Araújo*, pp. 53-56.

[11] SMITH, Robert C. – *Marceliano de Araújo*, pp. 63-66.

[12] SMITH, Robert C. – *Marceliano de Araújo*, pp. 63-66.

[13] OLIVEIRA, Eduardo Pires de – *Estudos sobre os séculos XVII e XVIII no Minho. História e arte*. Braga, APPACDM Distrital de Braga, 1996, pp. 216-224

[14] OLIVEIRA, Eduardo Pires de – *Riscar em Braga no século XVIII e outros ensaios*, Braga, APPACDM Distrital de Braga, 1996, p. 40.

Convento do Salvador que tendo sido concebido pelo conhecido monge cisterciense Fr. Luís de S. José, o contrato assinado com o entalhador que o tomou, Gabriel Álvares Rodrigues, permitia que este pudesse ter alguma intervenção que o melhorasse [15].

Olhando para os trabalhos que têm sido atribuídos a Marceliano de Araújo, custa bastante a aceitar que o extraordinário púlpito da Penha tenha sido concebido pelo mesmo mestre que riscou aquele retábulo da antiga igreja dos Jesuítas. Não há dúvida que muitos pormenores decorativos – e não é por eles que poderemos ter a certeza da concepção de uma obra, embora seja mais fácil aceitar que possam servir para saber quem os executou, mas mesmo aí com bastantes dúvidas – são similares, o que também não é de admirar pois era o gosto que então dominava.

Formalmente, aliás, a maior parte da talha desta bela capela está muito próxima das principais obras executadas por Marceliano – até as singulares sanefas com aquele belos meninos pendurados – do que de obras como as dos retábulos de S. João (igreja de S. João de Souto), da Senhora dos Prazeres (igreja de Santiago) – ambas seguramente da sua lavra, repito – ou, sobretudo, da talha da Capela das Almas (Mazagão), que Smith alvitra ser sua.

E o mesmo nos parece no que respeita ao púlpito da Capela do Salvador, cuja génese se conhece bem pois entronca na série dos púlpitos, esses sim similares, do convento beneditino feminino de Barcelos e nos dois da Capela do Espírito Santo, da Irmandade dos Clérigos dos Arcos de Valdevez [16], entre outros. Se olharmos para as cabecitas que estão nos quatro cantos, quase parecendo modilhões, em lugar de grande destaque, portanto, logo veremos que nada têm a ver com a finura, a doçura e a anatomia das que Marceliano executava. É certo que os tempos eram outros, estava-se ainda a um ou dois lustros do retábulo da Misericórdia, mas não há razão que justifique tão grande diferença estilística. E menos ainda para as que iremos depois ver no púlpito da capela da Penha.

Deixando de lado, por ora, as outras peças de talha que lhe têm sido atribuídas, e passando para a nada provável intervenção sua em obra gráfica, apenas poderemos, embora com extremas dúvidas, continuar a manter em aberto a hipótese da concepção da gravura para o livro *Braga Triunfante*, pois a portada e o rosto dos *Estatutos* da Confraria de S. Tiago (1739) são, documentadamente, da autoria do P. António José de Araújo, da Rua de S. Marcos [17], que também foi o calígrafo, como aliás se pode ver na portada onde está escrito *Araújo fecit et scripsit*. Mesmo que não tivessem surgido provas documentais, bas-

[15] Já desenvolvemos este problema noutro local. Veja-se o nosso livro *Riscar em Braga no século XVIII e outros ensaios*. Braga, APPACDM Distrital de Braga, pp. 39-40.

[16] SMITH, Robert C. – *A igreja do Espírito Santo, de Arcos de Val de Vez e o seu recheio artístico*. In: OLIVEIRA, Eduardo Pires de – *Estudos sobre os séculos XVII e XVIII no Minho. História e arte*. Braga, APPACDM Distrital de Braga, 1996, pp. 152-154

[17] Sobre a execução deste livro de estatutos encontrámos a seguinte documentação:
d com duas campas para a aceitação dos estatutos uma e outra para a eleição nova $120
d com o borrão que se fez em limpo para os estatutos novos $720 que se deram ao Reverendo Paulo de Oliveira
d ao P. António José de Araújo da rua de S. Marcos, de escrever os estatutos e das estampas que nele fez e index 9$600
d de uma mão de papel imperial que se acrescentou aos estatutos para ficar em branco $360
d da fita para os atar $100
d com a encadernação ao livreiro $800
d com a assinatura na Câmara e selo $130
d com o Procurador da Mitra de duas respostas que deu nos estatutos $200
d com o registo geral $15
d com o marroquim para encadernar os estatutos e carneira para a capa deles $740
Arquivo da Irmandade de Santa Cruz. *Livro 73*, [despesas relativas ao ano de 1739].

tava comparar as assinaturas deste manuscrito com as que deixou para a posteridade nos vários contratos notariais ou termos de mesa que assinou.

Mas se Marceliano apenas executou todas estas obras, quem é que as terá concebido. É essa uma questão extremamente importante para a arte bracarense, mas que fica sem resposta para já.

Há, porém, ainda outra questão que deverá ser levantada. Se a talha não é da sua autoria, será a escultura?

É verdade que só muito raramente nos aparecem informações a dar indicação de que as imagens teriam de ser feitas conforme um determinado modelo; e menos ainda nos é dado a conhecer o autor desses modelos, o que complica imenso esta questão.

Se olharmos para as imensas peças escultóricas de vulto existentes nos retábulos que executou e nas caixas dos órgãos da Catedral, veremos que há imagens muito diferentes: as figuras simbólicas têm todas um ar extremamente juvenil, de uma enorme frescura, enquanto as outras têm, em geral, traços bastante vincados; há sobretudo um ponto principal – para além de outros – que as aproxima: o pronunciamento da parte inferior do queixo, o que vulgarmente se costuma chamar "queixinho de rabeca" solução, aliás, já utilizada por Frei Cipriano da Cruz [18] e alguns outros escultores em certas imagens. Mas há algumas outras figuras de santos que ostentam o mesmo ar juvenil, como são os casos das imagens de S. Bernardo, que se pode ver no altar de Nª Sª das Dores, ou de S. Nicolau [19] no actual altar da Santíssima Trindade, ambos na igreja do Convento do Pópulo.

Hoje podemos dizer que quer do ponto de vista documental, quer do ponto de vista formal há mais uma série de outras obras que saíram das mãos de Marceliano de Araújo e que ele efectivamente ocupou um lugar importante na hierarquia artística bracarense pois foi por mais do que uma vez chamado para dar parecer sobre obras executadas por outros. É o caso do parecer que lhe foi pedido sobre a dimensão que deveriam ter os nichos que em 1729 foram mandados fazer na fachada da igreja de S. Vítor [20], que a alterou bastante, ou a indicação do preço porque se deveria vender o retábulo velho da Igreja de Nª Sª a Branca (1745) [21]. Além disso, foi tesoureiro da Confraria de S. Nicolau Tolentino (Convento do Pópulo) (1729-1730) [22] e mesário da Confraria de Santa Maria Madalena da Falperra (1751) [23]; estes cargos, porém, só correspondiam a uma real projecção na sociedade quando as confrarias tinham grande relevo, o que não era exactamente o caso destas duas. Mas também não nos devemos esquecer que foi preterido no concurso para a execução de uns anjos lançado pela Confraria de S. Vicente, da igreja do mesmo nome [24], para além do enorme vexame que deverá ter sofrido no momento em que foi preterido o retábulo que fizera para a nova capela do Paço Arquiepiscopal.

[18] Robert C. SMITH – *Frei Cipriano da Cruz. Escultor de Tibães*. Porto, Livraria Civilização, 1968.

[19] É bem significativo que esta imagem possa ser formalmente atribuída a Marceliano pois foi tesoureiro desta irmandade em 1728-1730.

[20] 1729. 16 de Junho. *Contrato da obra de reedificação dos nichos da frontaria de S. Vitor com Estêvão Moreira e Inácio Matos, mestres pedreiros*. ADB. Tabelião Público de Braga 1ª Série, vol. 118, fls. 29v-31. Veja-se Eduardo Pires de Oliveira – *A Freguesia de S. Vítor, Braga*. Braga, Junta de Freguesia de S. Vítor, 2001, pp. 136-139.

[21] Arquivo da Igreja de Nª Sª a Branca. Confraria de Nª Sª a Branca. *Termos da Mesa, 1741-1766*, fól. 49v.

[22] Arquivo da Capela de S. Miguel o Anjo. Confraria de S. Nicolau (Convento do Pópulo). *Termos mesa e eleições 1630-1744*, fól 54v. Esta eleição teve lugar no dia 22 de Setembro de 1729.
Em 1762, entre as 72 confrarias de Braga, esta estava em 26º lugar no que dizia respeito aos seus rendimentos: ADB. Colecção Cronológica, doc. 2844. *Mapa das contas das confrarias de Braga*. 1762.

[23] Confraria de Santa Maria Madalena da Falperra. *Termos da Mesa 1746-1768*, fls. 30-30v.

[24] Igreja de S. Vicente. Irmandade de S. Vicente. vol. 3342. *Livro 6 dos termos 1748-1765*, fól. 308v.

Há porém, repito, nova documentação que nos permite cobrir algumas das muitas lacunas que se conhecem no percurso artístico de mestre Marceliano. Mas nenhuma, contudo, lhe atribui a paternidade da concepção de qualquer obra, o que não deixa de ser significativo.

Na igreja do extinto Convento dos Remédios, que em 1726-1727 viu a sua talha toda remodelada, trabalhou ao lado de Francisco Machado, Manuel Silva e Bento Ferreira executando capitéis, colunas, cartelas, anjos e uma imagem de Nossa Senhora da Piedade [25]. Infelizmente todas estas obras estão hoje dispersas por locais desconhecidos pois o convento foi destruído em 1911 e o seu recheio foi em parte enviado para os mais diferentes locais, sendo o restante vendido em hasta pública pela Câmara Municipal de Braga.

Para a igreja do Convento do Pópulo, onde como já vimos foi tesoureiro da confraria de S. Nicolau das Almas, fez em 1730 uma imagem de Nossa Senhora [26]. A documentação não nos indica a invocação. E esta indicação é importante porque existe nesta igreja uma imagem que nos parece poder ser da sua autoria, de Nossa Senhora da Conceição, existente no altar do mesmo nome, mas do lado do Evangelho; a verdade é que já em meados do século XVIII havia nesta igreja um altar dedicado a Nossa Senhora da Conceição, que se situava do lado do Evangelho.

---

[25] São da lavra de Marceliano de Araújo quase todos os capitéis da obra e uma das colunas, duas colunas grandes e uma cartela de quatro palmos em casa de Marceliano. Todos os bancos aparelhados, excepto os meios, todas as molduras. À volta da frontaria, a primeira aparelhada, a segunda quase em meias canas, os pedestais todos aparelhados excepto os dois das colunas da frontaria. Dois pedestais aparelhados para os colaterais, todos os arcos das portas. Todas as portas da tribuna de talha; todos os pilares dos arcos da tribuna. Todas as peças miúdas da talha do friso, as do banco como cartelas. As duas peças do banco dos pilares, as duas meias canas do banco, toda a madeira serrada. (ADB. Mon. Conv. Mosteiro dos Remédios (Braga). F 417, fól. 197)
fól. 199
– despesa de toda a entalha da igreja:
– com os jornais dos entalhadores que fizeram a tribuna e todos os entalhadores da capela-mor desde Julho de 1726 até Novembro de 1727, 825$330
– com Marceliano de Araújo de quatro colunas e quatro quartelas e sete mais pequenas 96$000 réis
– com o mesmo de fazer os anjos que estão pela tribuna 48$000 réis
– com o mesmo do feitio de Nª Sª da Piedade 15$600 réis [vendida em 1911 por 30$000, tinha 1,26]
– com Francisco Machado de fazer os entalhados pelo corpo da igreja 303$200 réis
– com Manuel da Silva de fazer os púlpitos e os altares colaterais 220$000 réis
– com Bento Ferreira e mais oficiais que consertaram os púlpitos, de jornais 17$379
...
fól. 200
– com os anjos de feitio 76$800 réis
– com o carreto dos anjos $180 réis
– com a madeira dos altares colaterais e púlpitos e anjos 30$000 réis
– para a madeira e carretos desta madeira 18$420 réis
– com Manuel Vale com tabuado que por várias vezes comprou para os quadros da igreja 34$210 réis
ADB. Mon. Conv. Mosteiro dos Remédios (Braga). F 418, fls. 197-200.

[26] *Lembrança do que despendeu o tesoureiro Marceliano de Araújo que começou a 30 de Novembro de 1729 para o de 30 com as Almas de S. Nicolau Tolentino* (Nota – Embora Marceliano fosse o tesoureiro, estas despesas não estão escritas com a sua letra)
Despendi com o feitio da Senhora para as procissões em madeira 1$920 que a fiz eu Marceliano de Araújo
Despendi com a pintura o mesmo que o feitio a Manuel da Cunha da rua de Águas 1$920 réis.
Arquivo da Capela de S. Miguel o Anjo. Confraria das Almas de S. Nicolau (Convento do Pópulo). *Livro de despesa 1654-1683*, fól. 34v.
Esta imagem fora mandada fazer por termo da reunião da mesa do dia 1 de Janeiro de 1730: Arquivo da Capela de S. Miguel o Anjo. Confraria das Almas de S. Nicolau (Convento do Pópulo). *Termos mesa e eleições 1630-1744*, fól 55v.

O problema é de difícil resolução porque o altar da confraria de S. Nicolau – então o primeiro do lado da Epístola [27] – passou nos inícios do século XX para a recém formada Confraria de Nossa Senhora das Dores [28]. Será que também se perdeu esta escultura? Curiosamente, a imagem do antigo patrono da confraria que existiu neste altar está agora exactamente do outro lado da igreja, no retábulo da Santíssima Trindade, e que originalmente pertencera à confraria dos Santos Passos.

Do ponto de vista formal, há ainda mais algumas imagens que se podem atribuir a Marceliano para além das que existem nos dois retábulos da igreja do Pópulo que Smith lhe atribui. São todas de imagens com um forte aspecto juvenil. Estamos a referir-nos às figuras, em tamanho natural, que delimitam os dois grandes quadros a óleo existentes na capela-mor da igreja do Convento do Carmo e aos dois anjos tocheiros que deverão ter pertencido ao retábulo-mor da Capela da Penha e que agora estão na sala das sessões do Asilo que ocupa o antigo convento do mesmo nome. E é possível, ainda que tenha feito outras imagens para os retábulos do transepto da igreja do Convento do Carmo pois há grande similitude entre as que neles existem e outras atribuíveis a Marceliano, sobretudo entre a de S. Ângelo, do Carmo e a de S. Bernardo, da igreja do Pópulo.

Mesmo com os novos dados que agora trazemos, continuam a haver hiatos enormes no conhecimento da sua actividade artística, sobretudo a partir do início da década de 1740; relembramos que morreu em 1769, ou seja, quase três décadas mais tarde! Terá estado fora de Braga a executar as mais diversas obras? É bem possível que sim, pois nem mesmo os mais eminentes entalhadores e imaginários bracarenses – como José Álvares de Araújo ou Jacinto da Silva – se eximiram de o fazer. O mercado da cidade era grande, mas insuficiente para dar a todos uma ocupação plena. E se nos lembrarmos que nos anos de 1735-1741 aceitou, pelo menos, os imensos encargos dos retábulos da Misericórdia, da caixa dos órgãos da Sé e de umas imagens que seriam enviadas para Minas Gerais, teremos de admitir que tinha uma enorme capacidade e uma grande rapidez de execução. Ora, portanto, não será de admirar que possa ter trabalhado para outras igrejas da arquidiocese de Braga, e não só. Aliás, a sua primeira obra conhecida localiza-se justamente fora de Braga, no Convento de S. Bento da Vitória, no Porto.

São mais as dúvidas que as certezas que aqui trazemos. Do ponto de vista documental, só muito dificilmente serão encontradas novas pistas em Braga. Torna-se agora necessário passar para o terreno, tentar encontrar as imagens que sabemos terem saído da sua mão e que por ora temos de considerar perdidas, para poderem ser comparadas com as que ora se conhecem. Só assim poderemos avançar no conhecimento deste grande mestre e, também, honrar o trabalho pioneiro de Robert Smith.

[27] CAPELA, 2002, p. 304.
[28] VELOSO, Manuel de Oliveira – *Guia da Igreja do Pópulo*. [Braga, s/e], pp. 62-63.

Foto 1. Braga. Igreja do Carmo. S. Ângelo

Foto 2. Braga. Igreja do Pópulo. S. Nicolau

Foto 3. Braga. Asilo D. Pedro V (sala das sessões). Anjo tocheiro

Foto 4. Braga. Igreja do Carmo.

Palácio e residência dos governadores da capitania do Grão-Pará e Maranhão. O projecto de Landi

*Elna Maria Andersen TRINDADE**

Conduzida pela administração iluminista pombalina, Belém, na segunda metade do século XVIII, exercendo a função de capital do Estado do Grão-Pará e Maranhão no Brasil e atuando como uma das sedes administrativas da colônia portuguesa na América, vai ter inserida no cenário urbano uma monumental edificação, projetada pelo arquiteto italiano Antônio José Landi, para servir de Palácio e Residência dos Governadores do Grão-Pará.

É de 1715 a notícia da existência da primeira edificação erguida para funcionar o Palácio dos Governadores do Grão-Pará. Situava-se no bairro da Cidade [1] no centro urbano de Belém.

Desde a administração do governador Mendonça Furtado no período pombalino, que a colônia alertava a Corte quanto à situação precária da velha construção de taipa de pilão, que tinha duplo uso – residência e administração dos governadores da capitania. Em 1754, o frei Miguel de Bulhões, substituto do governador Mendonça Furtado, que se encontrava na época em Barcelos (interior do Grão-Pará), mandou fazer uma vistoria na Residência dos Governadores que apontou a necessidade de escoramento para evitar o desabamento. Em 1757, impossibilitada de permanecer na edificação, a administração da capitania informa sua transferência para uma casa de aluguel.

Em 1759, o governador do Grão-Pará, Manuel Bernardo Mello de Castro, comunica à Corte a péssima situação em que se encontrava o Palácio da Residência dos Governadores. Este governador solicita então uma vistoria aos técnicos do Reino, da qual Landi e os engenheiros Galluzie e Manuel Mendes participam e certificam o estado de ruína em que se encontrava o prédio, sugerindo sua demolição com o aproveitamento de algumas telhas e peças de madeira. O governador solicita a Landi um projeto para um novo palácio, com a recomendação da execução de um "desenho de uma casa decente, e sem superfluidades" [2], e encaminha-o à Corte, declarando que a obra "não poderá ser de grande despesa." [3] Em 1761, sem resposta da Corte, o mesmo governador se dirige de novo ao rei, remetendo uma nova planta para o Palácio, projetada por Landi.

A primeira proposta corresponde ao desenho da fachada principal e um corte transversal, apresentados em uma mesma prancha, assinada por Landi. O primeiro desenho é do corte, no qual se identificam: um pórtico de entrada com um terraço na parte superior, antecedendo à fachada; um átrio de acesso principal com cobertura abobadada; uma monumental escadaria que se desenvolve em um espaço abobadado. A fachada, de composição

* Curso de Arquitetura e Urbanismo – Universidade Federal do Pará

[1] CRUZ, Ernesto. **Casas e palácio do governo**: residências dos capitães-mores, governadores e capitães-generais e presidentes da Província do Pará, 1616-1974. Belém: Grafisa, 1976. p. 20.

[2] MELLO JÚNIOR, Donato. **Antônio José Landi**: arquiteto de Belém. Belém: Governo do Estado do Pará, 1973. p. 70.

[3] Ibid., p.70.

horizontal, apresenta-se simétrica, em dois pavimentos, com telhado aparente de beiral, assentado sobre cornija. O corpo central, marcado por pilastras rusticadas e coroado por um frontão triangular retilíneo. No primeiro pavimento, existem 14 vãos de janelas com molduras pombalinas [4] e uma porta central. No piso superior, em cada lado do corpo central, encontram-se seis vãos de janelas com sacadas. Três vãos de portas, no corpo central, abrem-se para o terraço do pórtico, que é rodeado com um guarda-corpo em balaustrada.

O segundo projeto, recentemente divulgado por Mendonça, corresponde a dois desenhos: a planta baixa e a fachada principal, em conjunto com um corte longitudinal do prédio. O esquema de composição da fachada principal é igual ao do primeiro projeto, com a diferença do destaque do corpo central em relação à fachada. A planta deste prédio se desenvolve em torno de um pátio central interno, rodeado de arcadas, no modelo do *cortile* italiano. Para Mendonça, os dois projetos

> [...] contemplam soluções eruditas bebidas em palácios italianos, sobretudo o segundo. Com *cortile* enquadrado por quatro alas de abóbadas, articuladas com as janelas superiores, em planos intercalados por pilastras. Também a compartimentação da fachada em três planos, com o central destacado, quer pela posição de um pórtico saliente, quer pela sobreposição dos frontões, tem precedentes italianos, embora se encontrem soluções idênticas em muitos palácios lisboetas contemporâneos. As janelas do piso térreo apresentam as molduras pombalinas que várias vezes encontramos em obras de Landi [5].

Aqui a pesquisadora deixa registrada a presença das linhas pombalinas, como influência luso-brasileira, ao lado do traço italiano, nos projetos do arquiteto bolonhês.

O capitão-general Fernando da Costa de Athaide Teive, sucessor de Mello de Castro, de posse da aprovação da Corte para construção do Palácio e Residência dos Governadores, solicita um novo projeto e "recomenda melhor 'traça' ao mesmo arquiteto Landi, para morada congruente à dignidade e decoro dos Governadores e Capitães Generais" [6]. Diante de tal solicitação, em 1767, o projeto executado na administração de Mello de Castro foi novamente reformulado pelo arquiteto de Bolonha, visando a uma monumental edificação que deu origem à grandiosa escala que o prédio hoje apresenta.

Em 1768, sob a direção do mestre pedreiro Jerônimo da Silva [7], a construção teve início, sendo necessária a aquisição de três edifícios contíguos, para dar espaço à nova e monumental edificação com seu jardim.

Algumas adaptações no projeto foram resolvidas na obra, "que podem ter sido ditadas por motivos de economia" [8], conforme se pode observar comparando o projeto do arquiteto italiano com os desenhos executados por Codina em 1783, que fazem parte da *Viagem Filosófica* [9] de Alexandre Ferreira. Estes desenhos da coleção do baiano poderiam ter sido feitos sob a orientação de Landi, levando em conta a atualização de acordo com o

---

[4] MENDONÇA, Emília Isabel Mayer Godinho. **António José Landi (1713-1791)**: um artista entre dois continentes, 1999. 3 v. Tese (Doutorado) – Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Porto, 1999. p. 356.

[5] Ibid., p. 358.

[6] MEIRA FILHO, Augusto. **O bi-secular Palácio de Landi**. 3. ed. Belém: Grafisa, 1974. p. 24.

[7] MENDONÇA, 1999, op. cit., v. 1, p. 380.

[8] SMITH, Robert C. Antônio José Landi, arquitecto italiano do século XVIII no Brasil. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL DE ESTUDOS LUSO-BRASILEIROS, 3., 1960, Lisboa. **Actas...** Lisboa, 1960. v. 2, p. 28.

[9] Documento publicado na Europa, que deu conhecimento aos europeus da cultura indígena, da extensão territorial e biológica da região Amazonas. Este documento foi produzido a partir de uma missão chefiada pelo baiano Alexandre Rodrigues Ferreira, que chegava à Amazônia em 1783 para fazer o reconhecimento científico da bacia amazônica lusa. PEIXOTO, Gustavo Rocha. **Reflexos das luzes na terra do sol**: sobre a teoria da arquitetura no Brasil da Independência: 1808-1831. São Paulo: ProEditores, 2000. p. 140.

que realmente foi executado na obra naquela época, ou mesmo modificações ocorridas após a sua conclusão, ou durante as outras três administrações que sucederam à de Ataíde Teive, antes de 1784. A informação que o historiador Baena fornece em 1838 perpassa a idéia de que houve intervenção do governador da época da construção: "na sua arquitetura houve gosto e certa elegância, menos na comodidade da distribuição interna das casas, que foi regulada pelo Governador" [10].

A obra do Palácio foi concluída em 1771, sendo ocupado somente no ano seguinte pelo sucessor de Athaide Teive, João Pereira Caldas.

O terceiro projeto de Landi foi amplamente documentado e divulgado. Faz parte de uma coletânea de 22 desenhos, reunidos em duplicata em dois álbuns, executados por Landi, que foram ofertados ao governador Ataíde Teive e a D. José, nos anos 1770 e 1771, respectivamente. Integram estes álbuns desenhos de outras obras projetadas por Landi. Referentes apenas ao Palácio dos Governadores, são 17 desenhos, entre fachadas, planta baixa, corte, elevações e detalhes, volume de desenhos considerável para um prédio do século XVIII, mesmo sabendo-se que entre estes documentos não foram encontradas as plantas de registro do segundo e terceiro pavimentos, e fachadas laterais do prédio.

Observando a única planta baixa existente, a do primeiro pavimento, constata-se a obediência ao partido arquitetônico do Brasil colonial, com ocupação total dos limites frontais e laterais do lote, ficando os fundos reservados à vista de um amplo jardim que fazia parte do conjunto da edificação.

A planta deste pavimento não possui legenda nos compartimentos. A descrição do historiador Baena, no início do século XIX, ajuda a entender o programa de necessidade e a concepção espacial de Landi para os dois outros pavimentos da edificação:

> [...] he de três pavimentos; tem espaçoso átrio, e mediano jardim. No primeiro pavimento estão a Capella, diversas cazas, Cozinha, Cocheira, e Cavalhariça; no segundo onze grandes salas, oito aposentos, e um salão, do qual a entrada exterior está no centro da arcada em que termina a ampla escada despartida no centro em duas, que fernecem na escada do vestíbulo, e que recebem luz de quatro janellas cujas ombreiras firmão-se no mesmo plano de uma varanda descoberta, que em bom tempo serve em dar serventia e passagem mais breve de um para outro lado, sem ser preciso circular o corredor; e o terceiro he uma só casa que occupa o centro da banda do Largo; e a parte opposta he toda uma varanda sonente descoberta nas extremidades de cujo o centro se desce para o jardim por duas escadas de ladrilho reunidas em um taboleiro de sacada, sendo a dita varanda o remate do lado, que faz o fundo do edifício[...] [11].

Na planta desenhada por Landi, a organização dos compartimentos se desenvolve proporcionalmente em torno de um pátio central retangular, que foi concebido como um pátio de serviço de "caráter português" [12].

Observando o desenho do corte executado por Landi, no fechamento deste pátio, verifica-se que apenas um lado no primeiro pavimento é marcado por uma varanda, com cobertura abobadada, fechada por arcada em arcos plenos separados por colunas toscanas,

---

[10] BAENA, Antônio Ladislau Monteiro. **Compêndio das eras da província do Pará**. Belém: Universidade Federal do Pará, 1969. p. 39. (Coleção Amazônica. Série José Veríssimo). p. 185.

[11] BAENA, 1969, op. cit., p. 185-186.

[12] MELLO JÚNIOR, Donato. Barroquismos do arquiteto Antônio José Landi em Barcelos, antiga Mariuá, e em Belém do Grão-Pará. In: **Barroco**, Belo Horizonte, 12, 1982-1983. p.106. Trabalho apresentado ao Congresso do Barroco no Brasil: Arquitetura e Artes Plásticas, Ouro Preto, 1981. p. 102.

detalhe "nitidamente de um formalismo italiano" [13]. Os outros três panos de fechamento deste pátio, observados nos cortes, são apenas paredes com vãos de portas e janelas. Ainda sobre este pátio, Smith fez a seguinte observação:

> O plano de Landi mostra, entretanto, que os arcos não se continuam ao redor dos outros lados deste pátio retangular, que abrange a parte posterior da capela por um lado e os estábulos e cozinha pelo outro. A ausência de um tratamento importante neste setor não é surpreendente, de acordo com as práticas portuguesas, já que o conceito de um pátio monumental é completamente alheio às práticas usuais na arquitetura luso-brasileira da época barroca [14].

Esta observação perpassa a influência da arquitetura luso-brasileira na concepção arquitetônica do artista italiano.

A distribuição dos compartimentos na planta baixa é simétrica, possuindo uma certa modulação com alinhamento de paredes e aberturas de vãos. A circulação horizontal não tem independência, o acesso a determinados compartimentos é feito por intermédio de outros ambientes.

Quanto à circulação vertical no interior da edificação, o corpo frontal do prédio possui duas escadas independentes, uma de pequena proporção com acesso reservado e a outra monumental, destacada, com localização centralizada. Landi deixou um conjunto de desenhos detalhados para esta monumental escadaria que compreende planta baixa, corte, elevações e detalhes ornamentais.

A escadaria principal, concebida em lanços duplos divergentes e convergentes, é intercalada por patamares intermediários, e estabelece ligação entre dois átrios sobrepostos. O local de acesso à escadaria tem pé direito reduzido, pois é realizado sob o lanço final, que se sobrepõe a este lugar. Este detalhe cria um efeito esmagador, que foi observado pelo hóspede deste prédio na segunda metade do século XVIII, Alexandre Ferreira, o qual se refere a esta particularidade como uma intervenção incorreta por parte do governador Ataíde Teive no projeto de Landi: "além do outro defeito dentro da entrada, que he o de ser mui rebaixado o plano inclinado sobre que montão as escadas" [15].

Para Mendonça, esta escadaria é uma solução italiana adotada nas escadarias emilianas, que Landi tentou reproduzir na espacialidade do Palácio dos Governadores. Segundo a pesquisadora, "a localização e a estrutura desta escada constituem uma transposição bem conseguida de um esquema tipológico com grande sucesso tanto em Bolonha como na Emília" [16].

Uma balaustrada de madeira serve de guarda-corpo de um lado da escadaria e na separação desta com as alas abobadadas. Esta balaustrada, que é muito empregada por Landi em suas obras sob forma de tribuna, também tem formação na arquitetura italiana.

A planta da escadaria possui a marcação de quatro vãos de janelas que se abrem para a varanda do pátio interno, oferecendo ventilação e iluminação à caixa da escada. Mendonça informa também que este modelo de escadaria separada por patamares, "paralela ao pátio e dele recebendo luz" [17], pode ser também encontrado nos palácio italianos.

---

[13] SMITH, Robert C., 1960, op. cit, v. 2, p. 28.

[14] Id., El Palacio de los Gobernadores de Gran-Para. **Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas**, Buenos Aires, v. 4, p. 18, 1951.

[15] FERREIRA, Alexandre Rodrigues. Descrição da cidade de Belém do Pará e dos edifícios nela existentes, feita por Alexandre Rodrigues Ferreira em 1784. In: MENDONÇA, 1999, v. 2, p. 270.

[16] MENDONÇA, 1999, op. cit., v. 1, p. 473.

[17] Ibid., p. 98.

O compartimento da capela fica definido na planta baixa pela marcação da mesa do altar, localizada à frente da porta do acesso principal a este ambiente. Esta capela foi referida pelo naturalista Alexandre Ferreira, em 1783, como um dos "oratórios públicos" [18] existentes na cidade e servia para o uso das pessoas residentes no Palácio, ou seja, para a família do governante,

> que assistiam aos serviços religiosos das tribunas existentes no primeiro andar, às vezes acompanhados por altos funcionários da Capitania e por seus convidados; a capela era aberta algumas vezes ao povo (escravos, índios, soldados e homens livres), que assistia ao serviço religioso no pavimento térreo junto com os servidores do prédio [19].

A capela também foi foco de detalhamento do arquiteto italiano. Além de estar representada no corte transversal da edificação, existem executadas quatro elevações e planta de ornamentação do forro.

O ambiente ocupa um pé direito duplo, com a instalação, nas paredes laterais na altura do segundo pavimento, de tribunas, uma em frente da outra, às quais se tem acesso pelas salas do segundo piso. Segundo Mendonça, o desenho dos balaústres de madeira no guarda-corpo "são iguais aos que Landi desenhou para as janelas-tribunas da Sé" [20], e apresentam seu corpo envolvido por folhas de acanto entalhadas.

O retábulo localiza-se na parede frontal, à entrada. É formado na base por uma mesa de altar em forma de urna, um painel central ladeado por conjunto de pilastras jônicas sobrepostas e no alto é arrematado por um frontão contracurvado com volutas laterais, que, segundo Smith, lembra a composição que Landi executou para o coroamento de altar-mor, da igreja de Santa Ana em Belém [21]. Este painel sugere a instalação de uma tela como nos retábulos italianos. Mendonça informa que os ornatos, do vocabulário do Baroccheto bolonhês, que moldura o retábulo, são "elementos muito comuns na talha, na pintura e nos estuques decorativos dos interiores bolonheses" [22]

Desta capela realizou-se a saída da primeira romaria do Círio em 1793. O governador desta época, Francisco de Souza Coutinho, determinou que:

> [...] a imagem da Senhora na véspera do primeiro dia da novena será depositada na capella do palácio do governo a fim de ser transferida no dia seguinte de tarde em uma berlinda para sua ermida [...] [23].

A planta baixa de Landi para o Palácio demonstra que as três fachadas apresentam um único plano. Apenas a posterior tem o destaque de duas escadas externas coladas à fachada, que ligam o jardim dos fundos ao pavimento superior. Nota-se também, nesta planta, a presença de quatro acessos à edificação: um na fachada principal, dois na fachada lateral esquerda, sendo um na capela e outro no compartimento vizinho desta, e o último na fachada posterior, comunicando-se com o jardim dos fundos.

Para a análise da fachada principal e posterior, optou-se pelos desenhos de Codina, resultado do levantamento feito pelo baiano Alexandre Ferreira, entre 1783 e 1790, por considerá-los atualizados após a conclusão da edificação.

---

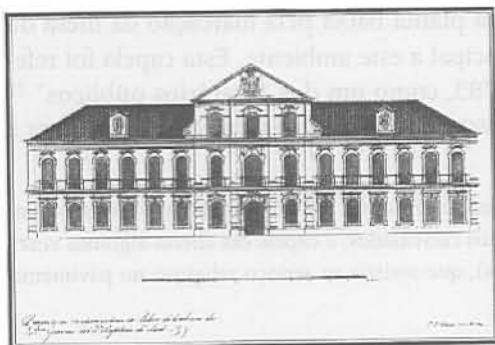
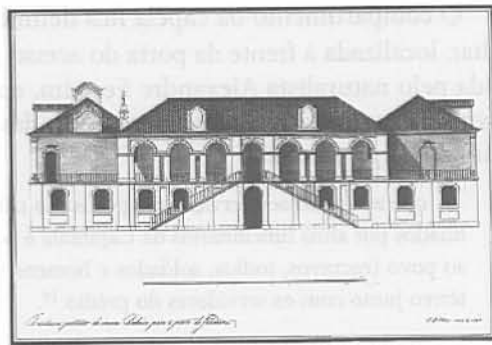
[18] FERREIRA apud MEIRA FILHO, 1974, op. cit., p. 130.

[19] COELHO, Alan Watrin. **Capela do Palácio Lauro Sodré**. Belém, [19—]. Não publicado. Texto disponível na Biblioteca do MEP.

[20] MENDONÇA, 1999, op. cit., v. 1, p. 391.

[21] SMITH, 1951, op. cit., p. 20.

[22] MENDONÇA, 1999, op. cit., v. 1, p. 490.

[23] MEIRA FILHO, 1974, op. cit., p.48.

Fachada principal do Palácio dos Governadores. Desenho de Codina executado na Viagem Filosófica de Alexandre Rodrigues Ferreira.
Fonte: FERREIRA, 1971.

Fachada posterior do Palácio dos Governadores. Desenho de Codina executado na Viagem Filosófica de Alexandre Rodrigues Ferreira.
Fonte: FERREIRA, 1971.

A fachada principal, compartimentada em três áreas por pilastras, tem predominância horizontal; a área intermediária apresenta um corpo central de três pavimentos, coroado por frontão triangular retilíneo, que possui no tímpano um painel contendo o brasão das armas do Reino. As laterais deste terceiro pavimento, que faz as vezes de um ático, são arrematadas elegantemente por aletas em volutas, elementos decorativos comuns da linguagem barroca. O que destaca a referida horizontalidade é o conjunto de duas cornijas contínuas, nas divisas dos pavimentos e no acabamento do beiral, imprimindo uma feição de um corpo único, solidamente assentado, característico das edificações setecentistas.

Além do ático coroado por frontão no corpo central, os traços verticais da fachada são marcados pelo conjunto de pilastras dóricas, com bossagens inseridas nas suas superfícies, e um pequeno embasamento que divide este corpo em três planos. Nas extremidades da fachada, o arremate também é executado com este conjunto de pilastras sobrepostas.

O emprego de compartimentação da fachada com pilastras tem origem na arquitetura italiana, o que leva Smith a fazer o seguinte comentário: "O uso da pilastra na parte central é, sem dúvida, fora de uso na arquitetura portuguesa do século XVIII, que preferiu geralmente limitar sua aplicação nos ângulos dos edifícios ou pavilhões separados" [24]. As pilastras com marcações em bossagem são traços empregados pelo arquiteto Landi na execução de suas gravuras.

Já a composição do corpo central de três pavimentos articula que a concepção arquitetônica do artista bolonhês, para a fachada desta edificação, transita nas características observadas na arquitetura portuguesa. Sobre esta questão, Smith informa: "o motivo central de três pisos com frontão no palácio de Belém é freqüente na arquitetura portuguesa da época barroca" [25].

Outra característica importada da arquitetura portuguesa são as trapeiras ou águas-furtadas, que estão inseridas no telhado aparente, acima da cimalha. Estas trapeiras possuem vãos ovais, com coroamento de frontões triangulares de extremidade reta. Donato Mello Júnior deixou registrado que "telhados aparentes com beirais e trapeiras aportuguesavam as fachadas que o governador Montenegro deixou reformar por considerá-los dando aspecto de um coração português" [26].

[24] SMITH, 1951, op. cit., p. 17.
[25] Ibid., p. 17.
[26] MELLO JÚNIOR, 1982-1983, op. cit., p. 107.

Vãos em arcos abatidos fazem a composição da fachada principal. No eixo do primeiro pavimento, existe uma única porta central, flanqueada por um conjunto de sete janelas de peitoril. O vão de acesso principal ao prédio se destaca em conjunto com duas janelas laterais, no corpo central da fachada, composição empregada nos palácios italianos, conforme aponta Mendonça em sua pesquisa.[27]

Este vão de acesso principal possui moldura recortada, coroada de um frontão de arco pleno com prolongamento em retas. Nas laterais deste acesso, duas janelas de peitoril possuem molduras recortadas, coroadas por frontão triangular. Os doze vãos de janelas das áreas laterais do primeiro pavimento possuem molduras recortadas do tipo pombalino, com coroamento de frontão reto. Mendonça, comentando este tipo de moldura na intervenção de Landi, registra:

> Um tipo de moldura, que chamamos pombalina, surge com freqüência nos enquadramentos de janelas, sobretudo as que rasgam no piso inferior de edifícios civis. Constituídas por simples faixas que se cruzam nos vértices inferiores, foram de fato comuns na arquitetura pombalina[28].

No segundo pavimento, quinze vãos constituem janelas de sacadas com guarda-corpo de barras verticais em ferro. No corpo central, o vão do eixo principal com moldura recortada possui no coroamento um pequeno frontão triangular, inserido no friso da cornija. No tímpano do frontão triangular, um jogo de voluta em três projeções se insere como suporte. Este último detalhe é uma particularidade presente nas obras dos Bibienas, e que freqüentemente é usado por Landi nos seus projetos de arquitetura[29]. As janelas que ladeiam este vão central possuem também molduras recortadas, coroadas por arco pleno com extremidade em segmento de retas.

No ático, os três vãos também são guarnecidos por sacadas, com guarda-corpo em ferro. Os vãos centrais têm a moldura recortada, coroada por segmentos de frontões curvos e contracurvados; nos vãos laterais, outro tipo de moldura recortada é coroada por frontão retilíneo quebrado.

O uso do balcão na fachada, com guarda-corpo de ferro em desenho simplificado, também é outra característica da formal arquitetura pombalina. Sobre esse detalhe Smith comenta que:

> Os balaústres sóbrios e sem decoração dos balcões de ferro de toda a fachada, por exemplo, são completamente diferentes dos complicados motivos rocaille preferidos por alguns proprietários privados de Belém nessa época Neste aspecto, com certeza, é notado que Pombal preferiu em sua reedificação de Lisboa simples balcões retilíneos e marcações de janelas, colocando de novo à moda fórmulas do século XVI, que por sua vez guiaram o neoclássico português do século XIX. Nessa, Landi e o governador Teive parecia que estavam utilizando exemplos de moda metropolitana[30].

Das fachadas laterais, só ficou registrada nos desenhos de Landi a elevação principal da capela, na lateral direita do monumento. Supõe-se, por meio das plantas de detalhes das esquadrias, que os vãos das janelas dos dois pavimentos desta fachada reproduziam o molduramento da maioria dos vãos correspondentes à fachada principal. Ainda nestas fachadas, três trapeiras faziam composição com o telhado aparente, o que pode ser constatado no desenho da fachada posterior e nas fotos do século XIX do monumento.

---

[27] MENDONÇA, 1999, op.cit., v. 1, p. 472.
[28] Ibid., p. 486.
[29] Ibid., p. 487.
[30] SMITH, 1951, op. cit., p. 18.

A fachada posterior, que era voltada para um grande jardim, é considerada pelos estudiosos a parte mais italiana do prédio, conforme afirma Smith:

> A fachada posterior da residência, que originalmente parece que domina extensos jardins, está devidamente ajustada com um leve e grácil *casino* com uma *loggia* paladiana aberta no piso superior, de onde desce uma importante escadaria exterior até ao nível inferior. Esta parte do edifício, provavelmente a melhor e com segurança a mais original do conjunto de desenhos, tem um caráter italianizante não desvinculado de alguns dos palácios de Lisboa [31].

No primeiro piso desta fachada, onze vãos de janelas com molduras recortadas são inseridos em panos compartimentados por pilastras. No segundo pavimento, destaca-se, como característica italiana, uma galeria porticada, com arcada apoiada em pares de colunas toscanas, entre duas varandas descobertas, protegidas por guarda-corpo de ferro. Uma escadaria com lanços simples opostos é acrescida no centro desta fachada, comunicando a galeria ao jardim. No centro do corpo da escada em alvenaria, que também tem panos delimitados por pilastras, existe um vão, que estabelece a comunicação do jardim com o pátio central do Palácio. Fazendo composição com telhado aparente, existem duas trapeiras de frente e duas de perfil, que correspondem às fachadas laterais, com traços semelhantes aos da fachada principal.

A existência do jardim na parte posterior do Palácio de Landi ficou documentada em uma planta da cidade em 1794, que faz parte das imagens da *Viagem Filosófica*, além de uma descrição do historiador Baena sobre uma festa realizada neste jardim e na praça ao lado do Palácio, na primeira metade do século XIX :

> [...] e o Capitão do Segundo Regimento de Milícias Manuel Gomes Pinto dá uma boa iluminação geral no Jardim do Largo do Palácio; uma mesa de doces e refrescos em uma Barraca de general erguida em face da entrada principal do jardim; e um baile no hemiciclo da cascata adornado propriamente para isso; e nessa noite se exhibirão varios fogos de artifício [32].

O Palácio dos Governadores, criou um expressivo impacto urbanístico na Belém do século XVIII, mesmo não estando localizado em um lugar privilegiado com relação à praça. Para a praça, Landi deixou o desenho de dois arcos triunfais, um dedicado ao rei D. José e o outro ao governador Fernando da Costa Ataíde Teive. Foram duas opções, que deveriam ser instaladas em uma posição centralizada, em relação à fachada do Palácio de Landi, pois nos vãos e nas laterais dos dois arcos observa-se desenhada no plano de fundo a fachada do Palácio dos Governadores. Para o arco oferecido ao rei, Mendonça faz o seguinte comentário:

> A estátua pedestre do soberano, enquadrada ou não pelo monumental arco triunfal, pensada para o largo em frente a esta fachada, teria acentuado a dinâmica do principal edifício civil da cidade, criando um novo eixo de orientação e conferindo ao Largo do Palácio uma maior dignidade [33].

A monumentalidade do Palácio de Landi sempre foi evidência no Brasil colonial e imperial, quando observada pelos viajantes que registraram sua passagem pelo Pará. Este registro teve início com os comentários críticos de Alexandre Ferreira, hóspede do Palácio, em 1784.

---

[31] Ibid., p. 19.
[32] BAENA, 1969, op. cit., p. 280.
[33] MENDONÇA, 1999, op. cit., v. 1, p. 455.

Accomoda-se Sua Excelência o Senhor General, e sua família, e ainda ficão cazas para a Secretaria de Estado, para a Junta da Administração, e Arrecadação da Fazenda Real, e a da Justiça. Podia ser menor do que he. E nem por isso perdia coiza alguma da decência, que deve ter a caza de rezidência de hum General: pois agora que a Cidade ainda não tem aquelle número de cazas que correspondão com elle, fica sendo huma cabaça monstruoza; a sua mesma grandeza concorre para o arruinar; e já o Excelentíssimo Senhor Martinho de Souza e Albuquerque se vê na precisão de o retalhar de novo, porque chove em diferentes cazas [...] [34].

Alexandre Ferreira deixa transparecer que as dimensões do Palácio eram incompatíveis com os recursos do governo para sua manutenção na época. Entre os registros de viajantes que comentam a monumentalidade do Palácio de Landi no século XIX, destaca-se o do naturalista francês Hercules Florence, que é citado pelo historiador Ernesto Cruz. Segundo o historiador, neste registro o naturalista afirma conhecer um plano segundo o qual "Belém fora a cidade escolhida para ser a capital do Império Português na América, servindo o Palácio do Governador para agasalhar dentro dos seus espaçosos cômodos a Corte, que se deslocaria definitivamente para a Amazônia" [35]. Aliás, Kidder, outro viajante que esteve no Pará em 1839, também comenta sobre este mesmo plano, apontando-o como justificativa para a monumentalidade do Palácio de Landi:

Achei esse edifício um dos mais belos do gênero, no Brasil. Foi construído, bem como a Catedral e algumas das igrejas, na época em que o talentoso Marquês de Pombal, porém, ambicioso primeiro ministro de Portugal, acariciava a idéia de transferir o trono de Portugal e todos os seus domínios, das margens do Tejo para as margens do Amazonas. Tal circunstância explica as amplas e magníficas proporções dessas construções numa cidade de pequena extensão [36].

Atravessando os séculos, a monumentalidade deste edifício também foi alvo de observação e comentário do estudioso Smith, na primeira metade do século XX, o qual faz comparações entre a edificação e outras construídas no Brasil para este mesmo fim:

Medindo 52,80m de largura por 63,80m de profundidade, era consideravelmente maior que o palácio do século XVII dos governadores gerais em Salvador, cuja fachada media só 37m de largura e continha somente 11 aberturas no lugar das 16 do palácio de Belém. Parece também bem mais amplo que o palácio original dos governadores, concluído no Rio de Janeiro em 1743, que ainda depois de sua ampliação foi erroneamente visto pelos viajantes como fábrica ou como corpo de guarda militar [37].

Smith comenta, ainda, a vitória do governador Fernando da Costa Ataíde Teive, que conseguiu na época autorização para edificar tão grandiosa obra. No entanto, Mendonça registra as críticas dirigidas à Corte e a este governador por João Batista Mardel, em 1772, considerando a construção da monumental edificação uma ação dispendiosa e desnecessária:

Que couza he adiantar-çe dous mezes de soldos quando vemos fazer hum Palácio de grandeza emença, mas de nenhum cômodo; porque sendo tudo de arcadas, barandas, e abobedas desnecessárias, se gastou mais em desmanchar do que fazer, emportando a El Rey mais de cem mil cruzados [...] [38].

---

[34] FERREIRA, 1999, op. cit., v. 2, p. 270.
[35] CRUZ, 1976, op. cit., p. 73.
[36] KIDDER, 1845, apud Ibid, p. 77.
[37] SMITH, 1951, op. cit., p. 16.
[38] MARDEL, João Batista. Carta e relatório anexo escrito por João Batista Mardel, no Pará, a 6 de novembro de 1772, dirigidos a Martinho de Mello e Castro, queixando-se das arbitrariedades cometidas pelo governador Fernando da Costa de Ataíde e Teive e da máln: MENDONÇA, 1999, op. cit., v. 2, p. 173.

O Palácio de Landi, considerado a principal obra de arquitetura civil do artista bolonhês, é a reafirmação do poder Real, no processo de colonização pombalina, e a mais nobre instalação político-administrativa da colônia portuguesa na América, onde os domínios portugueses, para efeito de administração, envolviam dois Estados: o Estado do Brasil e o Estado do Grão-Pará e do Maranhão. Atualmente, mesmo com o crescimento da cidade, tomado por proporções metropolitanas, as linhas monumentais deste Palácio ainda se sobrepõem a todas as manifestações arquitetônicas de sua época na área do Centro Histórico de Belém do Pará.

Bibliografia

BAENA, Antônio Ladislau Monteiro. **Compêndio das eras da Província do Pará**. Belém: Universidade Federal do Pará, 1969. (Coleção Amazônica. Série José Veríssimo).

COELHO, Alan Watrin. **Capela do Palácio Lauro Sodré**. Belém, [19—]. Não publicado.

CRUZ, Ernesto.**Casas e palácio do governo**: residências dos capitães-mores, governadores e capitães-generais e presidentes da Província do Pará, 1616-1974. Belém: Grafisa, 1976.

MEIRA FILHO, Augusto. **O bi-secular Palácio de Landi**. 3. ed. Belém: Grafisa, 1974.

MELLO JÚNIOR, Donato. **Antonio José Landi**: arquiteto de Belém. Belém: Governo do Estado do Pará, 1973.

MELLO JÚNIOR, Donato. Barroquismos do arquiteto Antônio José Landi em Barcelos, antiga Mariuá, e em Belém do Grão-Pará. In: **Barroco**, Belo Horizonte, 12, 1982-1983. Trabalho apresentado ao Congresso do Barroco no Brasil: Arquitetura e Artes Plásticas, Ouro Preto, 1981.

MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho. **António José Landi (1713 / 1791)** Um Artista Entre Dois Continentes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação para Ciência e a Tecnologia, 2003.

SMITH, Robert C. Antônio José Landi, arquitecto italiano do século XVIII no Brasil. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL DE ESTUDOS LUSO-BRASILEIROS, 3., 1960, Lisboa. **Actas**... Lisboa, 1960. v. 2,-p. 20-29.

______. El Palacio de los Gobernadores de Gran-Para. **Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas**, Buenos Aires, v. 4, p. 9-26, 1951.

Engenheiro Antonio Rodrigues Ribeiro e sua prática profissional na Bahia setecentista

Eugênio de Ávila LINS [1]

É consenso entre os estudiosos da arquitetura e da cidade que é inviável realizar a historiografia desses temas, particularmente no contexto do patrimônio mundial de origem portuguesa, sem o aprofundamento nas questões que envolvem a engenharia militar. A cada momento que as pesquisas avançam são identificadas, cada vez mais, as diversas atividades exercidas pelos engenheiros militares no Mundo Colonial Português, como também é conhecida a trajetória da formação profissional desses homens que cruzaram mares e concretizaram seus "riscos" nos diversos continentes.

Nosso contato com o Engenheiro Antonio Rodrigues Ribeiro se deu na ocasião de nossa pesquisa para o doutoramento [2], quando da investigação no Arquivo do Mosteiro de São Sebastião da Bahia, que referencia o autor do projeto do novo mosteiro. O Mosteiro de São Sebastião da Bahia iniciou o século XVIII com um grandioso empreendimento: a construção de um novo mosteiro, que compreendia os espaços destinados ao dormitório, claustro, refeitório e demais oficinas.

O "Estado" do triénio de 1700/1703, período em que o mosteiro esteve sob o governo de Dom Abade Frei Francisco de Chagas, dá a conhecer o início das obras e informa que a planta do novo edifício foi realizada por um Capitão Engenheiro [3], do qual não informa o nome:

> Fesse a planta do Mosteiro pella coal se deu de Mimo ao Capitão Inginheiro huma caixa de asuqua branco. Principiou se o dormitorio que fiqua levantado athe // a altura do invigamento, do sotto no compprimento de hum salão e seis sellas digo sette sellas. Cuja obra foi avalliada pello Capitão Inginheiro em dous contos coatro centos e sesenta e dous mil reis que sam seis mil cruzados e cessenta e dous mil reis; e a quy se deo conta já a obra que, ficou feita o trienno passado o que tudo se vera com clareza pela medição e conta que fez o dito Capitão Inginheiro (ADB-CSB, cód. 136, p. 90).

Diante dessa informação, procuramos identificar o Capitão Engenheiro que atuava na Praça da Bahia nesse período. O Capitão Engenheiro Antonio Rodrigues Ribeiro foi nomeado para o cargo de sargento-mór de engenheiro da Bahia, em 23 de janeiro de 1700, com o compromisso de ensinar as matérias de sua profissão na "Aula de fortificação", criada em 1699 (VITERBO, 1904, v. II). A capacidade profissional desse oficial é referida por Viterbo (1904) como sendo de pouca "ciência". Esse autor baseia-se em apenas um único documento do Arquivo Histórico Ultramarino, datado de 18 de junho de 1709, para emitir tal conceito: "Na praça da Bahia, sendo a principal e a cabeça do estado do Brasil, se acha somente por engenheiro o sargento-mór Antonio Rodrigues Ribeiro, de

---

[1] Professor Doutor da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia.

[2] Durante o período de 1998 a 2002, realizamos a pesquisa sobre a arquitetura dos Mosteiros Beneditinos no Brasil, para obtenção de grau de doutoramento na Universidade do Porto.

[3] Dom Mateus Ramalho Rocha (1997) faz referência ao Capitão Engenheiro em sua obra.

quem os governadores nunca tiveram grande openião de sua sciencia [...]" (VITERBO, 1904, v. II, p. 407).

Outros documentos encontrados no Arquivo Histórico Ultramarino apontavam para um perfil profissional bastante eficiente e conhecedor das actividades de sua formação. Diante da evidente controvérsia relativa ao perfil profissional do Capitão Engenheiro, resolvemos aprofundar as pesquisas em torno dessa personalidade.

A investigação no Arquivo da Torre do Tombo, permitiu-nos encontrar registros de que o referido engenheiro solicitou, em 1700, o Hábito de Cavalheiro de Cristo, que lhe foi negado no processo de inquirição pelos membros da Ordem, mas que o Rei o outorgou, em função dos serviços prestados a Portugal[4]. No documento da inquirição, encontramos dados que versam sobre questões pessoais e profissionais, que permitem traçar o percurso desse profissional antes de sua chegada à Bahia:

> El Rey nosso Senhor. Tento responder aos serviços de Antonio Rodrigues Ribeiro filho de Manoel Rodrigues Ribeiro do lugar das quatro legoas termo da Villa do Rabaçal obrados no 3° da Armada e provínçia de Trás os montes, em praça de soldado Ajudante e Capitão Enginheiro por espaço de 16 annos dez mezes 16 dias continuados de 21 de abril de 681 the 11 de novembro de 699. e no referido tempo se embarcar no anno de 682 na Armada que foi a Villa Franca de Xira. O de 687 entrar em hum partido da Aula e no de 688 acompanhar a Luis Pimentel a provínçia do Alentejo na qual, asestio aos dessenhos que forão necessários e de 689 passar a Ilha da Madeira em companhia do Ajudante Enginheiro Manoel Gomes Ferreira com o qual asestio aos dessenhos que se fizerão nas Villas daquela Ilha. E de 690 se embarcar na armada da costa e recolhendo deçça passar de Socorro a Mazagão onde asestio com Luis Pimentel aos dessenhos daquela praça the agosto de 691. No mesmo anno passar a Coimbra a hua deligençia de que foi emcarregado e de 692 passar com o posto de Ajudante Enginheiro a provínçia do Alentejo de donde veyo de socorro ao Reyno do Algarve no de 693. E voltando a mesma provínçia asestir na praça deo licença as fortificações della dando outros sy alguns avizos convenientes para se evitarem alguns descaminhos pertencentes as mesmas fortificações e passando com o mesmo posto de Ajudante a Provínçia de Trás os montes se nella provido no posto de Capitão asestindo com grande zello e cuidado a todas as fortificações da mesma Provínçia fazendo

[4] Documento de 05 de julho de 1702: "Por Vossa Magestade haver feito mercê do habito da Ordem de Nosso senhor Jezu Christo a Antonio Rodrigues Ribeiro de lhe mandarão fazer as provanças de sua habilitação, e dellas constou que em sua pessoa concorrem as partes pessoaes limpeza, e qualidade pella via materna seu Pey e Avô paterno. Porem que seu Avo paterno foi Almocreve, e por este impedimento se julgou não estar capas de entrar na Ordem, do que se dâ conta a Vossa Magestade; como governador, e perpetuo Administrador della na forma que o dispõem os Deffinitorios. Lisboa 5 de julho de 1702." (TT – Habito da Ordem de Cristo, Letra A, maço52, n°82).

O documento da Mesa de Consciência e Ordem de 29 de novembro de 1702, traz a seguinte informação:

"Senhor

Das provanças que se mandarão fazer a Antonio Rodrigues Ribeiro para receber a Ordem de Christo de que Vossa Magestade lhe fes mercê, de deu conta a Vossa Magestade pella consulta e que por este impedimento se julgara não capas de entrar na Ordem, e Vossa Magestade foi servido mandar responder que estava bem.

Recorreo a Vossa Magestade com huma petição, em que se refere que Vossa Magestade foi servido fazerlhe a muito do habito em satisfação de seu serviço relatado na copia da Portaria incluza e por que Vossa Magestade custuma dispençar em semilhante impedimento que de suas inquirições lhe rezultou de que a seu favor tem varios exemplos. E se achar Sargento mor Inginheiro da Praça da Baia.

Por a Vossa Magestade attendendo ao merecimento dos ditos serviços lhe faça mercê dispençarlhe o dito impedimento.

E por Vossa Magestade mandar que a dita petição se veja neste Tribunal, e se consulte o que parecer.

Sendo tudo visto.

Pareceo que Vossa Magestade faça mercê ao suplicante de dispençar com elle no dito impedimento por os serviços porque Vossa Magestade lhe fes a mercê do habito serem proprios." (TT – Habito da Ordem de Cristo, Letra A, maço 52, n.82).

> vários dessenhos, e dando conta de se restringir o dessenho da obra do ornavique[sic] de Sancta Madalena da praça de Chaves que o Mestre de Campo Miguel de Lescol tinha dessenhado fora do tiro de mosquete procedendo em tudo mas muito como devia, em satisfação de tudo. Há por bem fazer lhe mercê de trinta mil reis que effectivos em hum dos Almoxerifados do Reyno em que couberem sem prejuízo de 3º e não houver por hibição com o vencimento na forma da ordem de Vossa Magestade dos quaes lograra doze a titulo do habito da Ordem de christo que lhe tem mandado lançar. Lisboa 25 de fevereiro de 1700. Pedro Sanches Farinha. (TT – Habito da Ordem de Cristo, Letra A, maço 52, n. 82).

Em 6 de janeiro de 1695, o Engenheiro Antonio Rodrigues Ribeiro foi enviado, através de Alvará, para a Província de Trás dos Montes, para assistir suas fortificações. Por essa ocasião, ele encaminhou ao Conselho de Guerra – Junta dos Três Estados[5] –, para aprovação, a proposta de um novo desenho para a "Praça de Chaves", visando corrigir alguns erros da proposta feita, anteriormente, pelo Mestre de Campo Miguel de Lascol do Hornaueque. A proposta foi analisada por diversos profissionais – Capitão Sebastião de Souza e Vasconcellos, o Lente Francisco Pimentel e Jerônimo Velho de Azevedo – que emitiram parecer favorável.

De sua atuação na Bahia, como primeiro lente da "Aula de Fortificação", temos registros de sua preocupação constante com a formação de seus discípulos, registradas nas correspondências encaminhadas ao Conselho Ultramarino. Em carta de 18 de agosto de 1706, comunica ao Conselho que seus discípulos não tinham livros para suas aulas. A resposta encaminhada pelo Rei tem o seguinte teor:

> Me pareçeo dizer vos que como muitos dos livros que são necessários para os desipullos dessa aulla se não achão nesta Corte se manda vir do Norte, e nesta ocazião se remetem os que comtão da Rellação que leva o Mestre, e se aviza ao Governador vollos manda entregar. Porem tem de entendido que estes livros sempre se hão de conservar na aulla de maneyra que sirvão de huns disipullos para os outroo. (AHU–CU, cód. 246, f.255)

Mais uma vez, em carta de 15 de julho de 1707, o Capitão Engenheiro solicita que seus discípulos não fossem colocados na guarda, nas horas de aulas e nas ocasiões em que realizassem as delineações e medições das obras, para que pudessem assistir a todas as atividades que envolviam a formação do profissional da engenharia militar (AHU–CU, cód. 246, f.231).

No que se refere à atividade prática do engenheiro, podemos destacar sua participação nas seguintes eventos:

. No ano de 1703, o Padre Luiz de Souza Marques, Vigário da Igreja Paroquial de São Gonçalo da Vila de São Francisco do Conde, pediu esmolas ao Rei para a construção de uma nova igreja, em razão de a existente ser pequena, feita de taipa e encontrar-se em estado lastimável. O Rei solicitou ao Governador que examinasse a necessidade de uma nova construção e, em caso positivo, mandasse fazer uma planta para a nova edificação com o respectivo orçamento. Em resposta, no ano de 1705, o Governador informou ao Rei o péssimo estado da edificação existente, acrescentando que mandou o

---

[5] "Synopse dos Decretos Remettidos ao Extinto Conselho de Guerra desde o estabelecimento d'deste tribunal em 11 de dezembro de 1640, até a sua extinção decretada em o 1º de agosto de 1834 archivado na archivo geral do ministério da guerra e mandado recolher no real archivo da Tombo em 22 de junho de 1865. Trabalho officialmente elaborado sob a direção do Tenente-Coronel de Infantaria do Exercito Cláudio da Chaby." Lisboa, Imprensa Nacional, 1872, Volume III – 1667-1706.

> Ingenheiro desta Praça Antonio Rodrigues Ribeiro, fazer o exame possível para ver se admitia algum concerto: mas como toda he de terra, e foi feita com limitadas esmollas, que para ella deram os freguezes, não está em estado de admitir nenhum concerto, antes he precizo, tratar logo de fazer nova Igreja pela indecência com que nella se celebrão hoje os ofícios divinos (...). Remmeteo a V. Magestade a rellaçam delle, assinada pelo Vigário que serve naquella Villa, e a planta do que se deve fazer, com o orçamento do seu custo. (APEBA – Ordens Régias, nº 283, f. 131).

É provável que o risco da nova igreja tenha sido de autoria do engenheiro Antonio Rodrigues Ribeiro, tendo em vista que as igrejas matrizes eram um elemento importante para a estrutura administrativa e religiosa do Estado Português e, em muitas situações, os engenheiros das praças eram os responsáveis pelos projetos dessas edificações, em razão de ser esta uma de suas atribuições.

. Na primeira década do setecentos, a antiga Sé da Bahia já apresentava problemas em sua estrutura, principalmente em seu frontispício e torres. Em correspondências trocadas entre o Governador Geral do Estado do Brasil e o Rei, está registrado: "[...] Engenheiro Antonio Rodrigues Ribeiro tinha dado conta, e com a insinceais mandáveis aludir promptamente a ruyna do frontispício, e torre da see [...]". (AHU – CU, cód. 246, f.273v).

. No ano de 1705, encontrava-se o engenheiro Antonio Rodrigues Ribeiro na Vila de Nossa Senhora da Ajuda de Jaguaripe, levantando a planta da respectiva Vila, situada na região do recôncavo baiano[6] (GOULART REIS, 2000, p. 320).

. Segundo Mendonça de Oliveira (2004), o engenheiro Antonio Rodrigues esteve sempre envolvido, desde sua chegada à Bahia, com as fortificações do Morro de São Paulo, situada no Arquipélago de Tinharé. Sua missão na fortaleza consistia em fazer vistoria de algumas obras, tais como a igreja de N. S. da Luz e a Casa da Pólvora, local em que morreu, em 1710.

A atuação do Capitão Engenheiro Antonio Rodrigues Ribeiro é registrada também em documentos de denúncia encaminhados ao Conselho Ultramarino, por diversas vezes, em que informava as improbidades administrativas cometidas pelas autoridades da cidade do Salvador.

A primeira é relativa ao preço e à qualidade das obras "Reais" realizadas por empreiteiros que, sem sua assistência, as executaram sem a perfeição necessária e elevaram em muito seu valor. Os documentos deixam transparecer que o Governador Geral não permitiu que o referido engenheiro assistisse às obras:

> Para o capitão Engenheiro da Cidade da Bahia
>
> Antonio Rodrigues Ribeiro V. Vi o que me escrevestes em carta de 20 de janeiro deste anno, aserca dos empreiteiros das obras Reais dessa cidade fazerem no trienio passado sem a vossa asistencia, pella qual rezão subirão a mayores pressos, e ficarão sem a perfeição necessaria, de que lhe duvidastes passar certidão sem que primeiro ps termos das suas a remataçoem, fossem examinados e havidos por correntes na forma do Regimento. E parececeo me dizer vos que ao Governador Geral desse Estado, mando avizar que deveis asistir as obras que se fazem das fortificaçoem dessa praça, para veres senão bem ou mal feitas, e fazeres emmendar as que vão com alguns defeitos de que lhe da/reis

[6] "Planta da Villa de N. S. Da Ajuda de Iaguaripe feita no anno de 1705 por ordem de S. D. Rodrigo da Costa G.olé Capp.am G. I. Do Estado do Brazil (...) B.a 17 de Agosto da era asima" (AHU – original manuscrito)

parte, e ao Procurador mor, e Procurador da fazenda para se emmendar, e fazer que vão como convem, e quando for ao medir que asistaes vos a Francisco Pinheiro e o medidor das obras da Cidade, como está manda mandado. Escrita em Lisboa a 20 de setembro de 1706. = Rey = (AHU, cód. 246, fl. 220v).

A segunda denúncia diz respeito às arbitrariedades cometidas pelos vereadores da Câmara, conjuntamente com o medidor da cidade: "[...] davão aos moradores de seismaria os lugares deputados para os terraplenos da muralha, e para os fossos e obras exteriores para os lavrarem, e edificarem cazas com prejuízos da fortificação e defença dessa Cidade." (AHU-CU, cód. 246, f. 225).

Os registros citados evidenciam a participação do capital Engenheiro Antonio Rodrigues Ribeiro em atividades que envolviam desde o ensino de matérias de sua profissão, desenhos de plantas de edificações religiosas (Mosteiro de São Sebastião da Bahia, Igreja Paroquial de São Gonçalo da Vila de São Francisco do Conde), plantas de cidades, a exemplo da Vila de Nossa Senhora da Ajuda de Jaguaripe, até as próprias edificações militares, nas quais efetuava vistorias de obras. Ao lado dessa atuação, registramos também as denúncias feitas ao Conselho Ultramarino acerca das improbidades administrativas cometidas pelas autoridades da cidade. Deste modo, parece-nos que a referência feita por Viterbo (1904) de que seria de "pouca ciência" é improcedente e pode decorrer, principalmente, das denúncias que fez. Desta maneira, sendo um profissional que incomodava aos prováveis esquemas de privilégios e corrupção da cidade da Bahia (Salvador), procuravam coloca-lo fora das atividades profissionais e retirá-lo das medições e situações similares.

Bibliografia

CHABY, Cláudio. *Synopse dos Decretos Remettidos ao Extinto Conselho de Guerra desde o estabelecimento d'deste tribunal em 11 de dezembro de 1640, até a sua extinção decretada em o 1° de agosto de 1834 archivado na archivo geral do ministério da guerra e mandado recolher no real archivo da Tombo em 22 de junho de 1865.* Trabalho officialmente elaborado sob a direção do Tenente-Coronel de Infantaria do Exercito Cláudio da Chaby." Lisboa, Imprensa Nacional, 1872, Volume III – 1667-1706.

GOULART REIS, Nestor. *Imagens de Vilas e Cidades do Brasil Colonial.* São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Imprensa Oficial do Estado: Fapesp, 2000.

MENDONÇA DE OLIVEIRA, Mario . *As fortificações portuguesas de Salvador quando Cabeça do Brasil.* Salvador: Omar G., 2004.

ROCHA, O.S.B., D. Mateus Ramalho. Igreja do Mosteiro de São Bento da Bahia: História de sua construção. *Revista do IHGB*, Rio de Janeiro, v. 158, n.396, p. 645-738, jul./set. 1997.

VITERBO, Sousa. *Diccionario dos architectos, engenheiros e constructores portugueses ou a serviços de Portugal.* Lisboa: Imprensa Nacional, 1904. Vol. II.

Arquivos

ADB – Arquivo Distrital de Braga

CSB – Congregação de São Bento de Portugal

AHU – Arquivo Histórico Ultramarino

CU – Conselho Ultramarino

AMSSBA – Arquivo do Mosteiro de São Bento da Bahia

APEBA – Arquivo Público Estadual do Estado da Bahia

TT – Arquivo Nacional da Torre do Tombo

Silvestre Jorge: exemplo de mobilidade artística e protótipo de arquitecto jesuíta da segunda metade do século XVI

Fausto Sanches MARTINS

Em 2008 comemoraremos os 400 anos da morte de Silvestre Jorge, uma efeméride que não poderá passar despercebida, dado o papel relevante desta figura no contexto da arquitectura dos Jesuítas de Portugal.

O objectivo principal, quase único, da nossa comunicação visa, acima de tudo, chamar a atenção para a necessidade de reler a documentação literária e gráfica relativa a este arquitecto, em parte por nós publicada, e tentar o enquadramento ajustado que nos permita avaliar, com rigor, o alcance da sua obra arquitectónica, atendendo à mobilidade das suas intervenções que atingiram todos os colégios e casa professa da Companhia de Jesus em Portugal.

O acompanhamento do seu percurso arquitectónico, desde a entrada no Colégio de Jesus de Coimbra, em 29 de Fevereiro de 1560, até à data de sua morte em 1608, permite-nos concluir, sem margens para dúvidas, que Silvestre Jorge representa o protótipo do arquitecto jesuíta que soube assimilar e transpor para as suas obras, da forma mais adequada, os requisitos impostos pelo "Modo Nostro" da segunda metade do século XVI.

Síntese biográfica

Natural da "vila" de Nogueira, do Bispado de Coimbra, onde nasceu c. 1526; ingressou na Companhia, no Colégio de Coimbra, a 21 de Agosto de 1550, como Irmão Coadjutor temporal; fez os votos em Janeiro de 1551, permanecendo no Colégio de Coimbra até 1560; nesse ano foi transferido para a Casa Professa de S. Roque já com *"los votos hechos"*; após a visita a Portugal do Padre Jerónimo Nadal, em 1561, o Provincial, Padre Miguel Torres, mandou-o estudar latim *"a fim de tomar ordenes"*; teve uma passagem rápida pelo Colégio de Coimbra, em 1561, regressando, em Janeiro de 1562, a S. Roque, onde se manteve até finais de 1565, preparando-se para receber as Ordens Sagradas, intensificando a sua formação cultural e artística e dirigindo as obras que ali decorriam; entre Novembro de 1566 e Janeiro de 1569 é mencionado entre o grupo de estudantes do Colégio de Santo Antão, com uma breve estadia no Colégio de Braga, datada de 26 de Junho de 1567; nos começos de 1569, com 43 anos de idade e três de latim, *"interpolados"*, continua a preparar-se, no plano cultural e espiritual, para receber as Ordens Sagradas: *"esta aprovechado"*; regista-se a sua presença em Coimbra, entre 1569 e 1576, com uma saída esporádica ao Colégio do Porto, em Julho de 1571, estudando, ouvindo Casos e dirigindo as obras; em Janeiro de 1576, é citado no grupo dos *"officiales"* do Colégio de Évora, onde permaneceu até 1581, tendo sido ordenado de presbítero em 1578; após a morte do Cardeal D. Henrique (1580), regressou ao Colégio de Santo Antão,

nos começos de 1581, onde se manteve até finais do séc. XVI, cuja estadia foi interrompida por curtas viagens a Bragança, entre Março e Julho de 1588 e a Évora, em Dezembro de 1595; passou os dois primeiros anos de 1600 na Casa de S. Roque, tendo o cuidado das obras; regressou às origens de Coimbra em 1603 onde sobreviveu, ainda, durante cinco anos; com 79 anos de idade, mas *"de buenas fuerças"*, ocupou-se, sobretudo, no ministério da Confissão; no catálogo de 1608 regista-se que, aos 83 anos, era um homem *"Velho e doente"*, acabando por falecer a 29 de Fevereiro; foi sepultado na igreja do Colégio, ocupando a cova nº 20, precisamente aquela que, em 1589, fora destinada para sepultura de seu pai *"Jorge Pires"* [1].

Mobilidade das suas intervenções arquitectónicas

Silvestre Jorge descendia duma família de pedreiros, cujo pai, Jorge Pires, exerceu essa mesma profissão [2]. Como pedreiro ingressou na Companhia onde, a 15 de Março de 1546, já tinha entrado seu irmão, Padre Marcos Jorge, que viria a notabilizar-se como um dos melhores Lentes de Casos no Colégio de Évora. Era natural de Nogueira do Cravo, curiosamente, a mesma povoação onde nascera o pintor, Irmão Manuel Henriques.

Os Catálogos não registam qualquer actividade, relacionada com o seu ofício de pedreiro, para a primeira década de 1550-1560[3].

Casa Professa de S. Roque: 1550-1560

Apesar do silêncio dos catálogos, é natural que tivesse trabalhado como pedreiro, nestes primeiros anos, em que ganharia experiência e ampliaria os seus conhecimentos teóricos e práticos, porque, em 1560, estava já à frente dos trabalhos de S. Roque, como *"Prefeito das obras"* [4].

Colégio de S. Paulo de Braga: 1567-06-26

Por mandato do Visitador, Padre Miguel Torres, Silvestre Jorge deslocou-se de Santo Antão a Braga para dirigir os trabalhos de ampliação da nova igreja, nomeadamente, na organização da capela-mor e na colocação dos confessionários [5].

Colégio de Jesus de Coimbra: 1569-12-9

Nos começos de 69, foi destinado para o Colégio de Coimbra onde permaneceu como *"Prefeito das obras"*. Além desta tarefa de índole global, foi incumbido pelo Reitor, Padre Pedro da Fonseca, de fazer novas traças, que introduzissem algumas alterações à traça original, a fim de serem enviadas a Roma para aprovação [6].

---

[1] Estes dados foram recolhidos da documentação que regista as intervenções de Silvestre Jorge nas diversas obras dos colégios da Companhia de Jesus.

[2] Na nota biográfica de seu irmão, Padre Doutor Marcos Jorge, diz-se textualmente: *"dizia chãmente que seu pay fora pedreiro"*.
Cf. FRANCO, António, *Imagem de Virtude em o Noviciado da Companhia de Jesus no Real Colegio de Jesus de Coimbra*, Tom. II, Coimbra, 1719, p. 625.

[3] ARSI, *Lus.* 43-I, f. 9 v; *Lus.* 43-I, f. 54; *Lus.* 43-I, f. 56; *Lus.* 43-I, f. 382.

[4] ARSI, *Lus.* 43-II, f. 371.

[5] ARSI, *Lus.* 79, f. 27.

[6] ARSI, *Lus.* 63, f. 246 v.

Colégio de S. Lourenço do Porto: 1571-07-26

Teve que interromper, com frequência, os trabalhos que vinha dirigindo em Coimbra. A 26 de Julho de 1571 recebeu ordens para se deslocar ao Colégio de S. Lourenço, do Porto, cuja fundação acabava de ser aprovada na Congregação Provincial de Almeirim, em 1568, a fim de tomar medidas do sítio escolhido e delinear a traça do novo edifício, cuja primeira pedra foi lançada a 10 de Agosto de 1573[7].

Colégio do Espírito Santo de Évora: 1576-1580

Os catálogos e documentos eborenses deste período registam, com frequência, o nome de Silvestre Jorge. Umas vezes no exercício do seu ofício de *"Prefeito das obras"*; outras vezes assinando, como testemunha, instrumentos públicos relacionados com os Colégios do Espírito Santo e da Purificação, onde trabalhava o mestre pedreiro, Jerónimo Torres; por vezes chegou a acumular tarefas ligadas à acção administrativa das construções. Por volta de 1578, foi convidado pelo Cardeal D. Henrique para executar a traça do Hospital da Universidade[8].

Colégio de Santo Antão de Lisboa: 1581-1587

Após a morte do Cardeal, em 1580, foi incumbido de delinear uma nova traça que substituísse a traça original do Colégio de Santo Antão, encomendada ao Arquitecto Real. Esta planta nunca agradou aos responsáveis da Companhia e só não a rejeitaram pela consideração que lhes merecia o Cardeal. Pelo contrário, a planta desenhada por Silvestre Jorge obteve a aprovação unânime da Comunidade. Mais tarde, em 1586, viria a ser também alvo das críticas dum "arquitecto italiano" (Filippo Terzi) que o obrigaram a proceder a novos retoques[9].

Colégio do Santíssimo Nome de Jesus de Bragança: 1587-03-20

Em Março de 1587, interrompeu os trabalhos em Santo Antão porque o Provincial solicitou a sua presença no Colégio de Bragança a fim de executar a traça e dirigir as obras da quinta de recreio de Parâmio, levando-o a permanecer, na cidade transmontana, até meados de Julho[10].

Colégio de Santo Antão de Lisboa: 1587-07-18

De regresso a Santo Antão, continuou a ostentar o título de *"Prefeito das obras"*, mas trabalhando, sobretudo, na alteração da traça original do conjunto colegial e no desenho particular da planta da igreja que enviou a Roma para aprovação[11].

---

[7] ARSI, *Lus.* 64, f. 199.

[8] ARSI, *Lus.* 43-II, f. 510 v; ADE, Liv. 190, ff. 69-70 v; BPE, *Jesuítas*, CXXX/1-7; ADE, Liv. 193, ff. 110-113; ARSI, *Lus.* 43-II, 514; *Lus.* 39, f. 2.

[9] ARSI, *Lus.* 68, f. 296; *Lus.* 68, f. 299; *Lus.* 69, f. 91 v; *Lus.* 39, f. 9; *Lus.* 69, f. 233 v; *Lus.* 69, f. 265 v; *Lus.* 39, f. 11 v.

[10] ARSI, *Lus.* 70, f. 91.

[11] ARSI, *Lus.* 70, f. 215; *Lus.* 44-I, F. 4; *Lus.* 44-I, f. 68.

Colégio do Espírito Santo de Évora: 1595-12-23

Apesar da contestação de que foi alvo em Santo Antão, Silvestre Jorge continuaria a merecer a confiança e preferência dos responsáveis dos diversos colégios. Desta vez, foi o Reitor de Évora quem o convidou para traçar a planta e dirigir os trabalhos do "*corredor e dormitório*" que ficariam concluídos dois anos mais tarde [12].

Casa Professa de S. Roque: 1601-01-01

Depois duma passagem curta por Santo Antão (1597) e outra em Coimbra (1599), Silvestre Jorge foi transferido para a Casa de S.Roque com a missão de "*atender e cuidar das obras*" [13].

Colégio de Jesus de Coimbra: 1603-1608

Quase octogenário, sentindo-se atraído pela terra natal e pelo local onde iniciara a vida religiosa na Companhia, recolheu ao Colégio de Coimbra, dedicando-se ao ministério da Confissão e dando os últimos retoques na "traça da sua vida pessoal" antes de submetê-la à aprovação final do supremo Arquitecto [14].

Silvestre Jorge constitui, em nosso entender, a figura mais relevante da Província de Portugal, no campo da arquitectura, com uma intervenção constante nas obras da maior parte dos colégios. O registo da sua actividade arquitectónica poderá constituir o fio condutor da futura monografia do arquitecto de Nogueira do Cravo.

Conclusão

Em paralelo com o itinerário religioso que o levou a passar de Coadjutor temporal para a categoria de Coadjutor espiritual formado, Silvestre Jorge percorreu as etapas principais da carreira artística, ligadas à actividade arquitectónica.

1 – Pedreiro:

Descendente de pai, pedreiro, recebeu os primeiros ensinamentos na oficina paterna, que é sempre a melhor escola de formação. Dada a proximidade da povoação de Nogueira com a cidade de Coimbra, é natural que ambos participassem em acções comuns nesta cidade. Seguindo o exemplo de seu irmão Marcos, Silvestre entrou na Companhia de Jesus, continuando a exercer a profissão que aprendera na casa paterna.

2 – Mestre-de-obras:

Bastaram dez anos de actividade como pedreiro para que o seu valor fosse devidamente reconhecido, ao ser colocado à frente das obras de S.Roque. Os textos utilizam os termos de "*Praefectus operum*" e "*Praefectus Architectorum*" que poderemos traduzir por "Mestre-de-obras" e "Orientador dos Arquitectos". Em S. Roque a sua actividade não se

[12] ARSI, *Lus.* 73, f. 73 v.
[13] ARSI, *Lus.* 39, f. 23.
[14] ARSI, *Lus.* 44-I, f. 176 v.; *Lus.* 44-I, f. 199 v.; *Lus.* 39, f. 51 v.; *Lus.* 39, f. 55 v.; *Lus.* 44-I, f. 221.

circunscrevia à mera execução, mas á orientação e direcção dos trabalhos: quer no relacionamento com o arquitecto que delineara a planta original, quer no acompanhamento dos oficiais, e serventes, quer na contratação de novos trabalhadores.

3 – *Tracista:*

Na jerarquia da profissão de arquitecto, o tracista ocupava lugar de distinção. Se examinarmos com atenção a trajectória artística de Silvestre Jorge, verifica-se que, a partir de 1580, a sua actividade passa a estar centrada, sobretudo, na delineação de traças. Emenda a traça do Colégio de Santo Antão. Desloca-se ao Colégio de S.Lourenço e a Bragança com o mesmo objectivo. O Cardeal D. Henrique encomenda-lhe a traça do novo Hospital. Os textos aludem à existência de muitos "traçadores" da Companhia em Portugal. Em nossa opinião, este título só poderá ser atribuído, com propriedade, a Bustamante, a Valeriano, a Silvestre Jorge, Francisco Dias e Bartolomeu Duarte.

Fig. 1. Corredor. Colégio de S. Lourenço do Porto

Fig. 2. Janela conversadeira. Colégio de S. Lourenço do Porto

Fig. 3. Fenestração do Pátio. Colégio de S. Lourenço do Porto

Fig. 4. Fonte do Pátio. Colégio de S. Lourenço do Porto

Mobilidade, artistas e artífices no espaço amazônico: a saga de Landi

*Flávio Augusto Sidrim NASSAR**

Pretendo, com este trabalho, contribuir para a reflexão sobre o papel que artistas e artífices atuantes no espaço brasileiro, no período colonial, desempenharam na formação não apenas do patrimônio material da arte brasileira, mas na difusão de saberes e fazeres que se encontram na base da cultura imaterial brasileira.

Falar de mobilidade no mundo de expressão portuguesa pode parecer redundante, pois o que é o mundo de expressão portuguesa senão a <u>expressão</u> da imensa mobilização de nossos antepassados no espaço planetário?

O surgimento do conceito de mundo, globo, globo-mundo, tal qual temos hoje é fruto desta mobilidade portuguesa.

O "império [1]" constituiu-se, no primeiro momento, como o resultado da capacidade que adquiriram os portugueses de moverem-se pelas sendas marítimas, conquistando assim um domínio sobre caminhos oceânicos, rotas comerciais. Era um poder do móvel, do movente, do deslocamento, da mobilidade mais do que um senhorio territorial.

No segundo momento, passa-se à conquista territorial: aí começa a história do Brasil. Conquistada a imensa Costa, inicia-se o movimento para o interior: as minas gerais, os sertões de Goiás e Mato Grosso. A nascente rede de vilas e cidades são pontos de apoio às rotas de exploração e comércio, paradas, pousadas no incessante vai-e-vem.

A conquista do território amazônico é o último capítulo dessa história. Importava conquistar um território que mais parecia um mar mediterrâneo. Um mar diferente, com trilhas bem definidas [rios, furos, paranás, igarapés], mas sempre hídrico, sempre mar, mesmo que com grandes trechos de terras e florestas e árvores; pois toda a natureza amazônica é fluida, aquosa e aí, nesse universo de mar doce, oceano, porém doce, do velho oceano já domado pelos heróis que a nova musa imortalizou, é nesse universo que lhes é familiar porque hídrico, porque atlântico, porque imenso e oceânico que os portugueses vão realizar a nova epopéia, a que tornou o Brasil, Brasil, e seu mapa mais largo que comprido. A nova conquista se deveu, mais uma vez, a essa fantástica faculdade de mover-se, a essa propriedade do que é móvel, da grande mobilidade portuguesa.

E andavam tanto e tão rápido que não tinham gente para povoar os territórios conquistados. Foi então que se iniciou um processo que é a mais marcante e peculiar característica brasileira: a miscigenação.

Esse fenômeno não aconteceu por mero acaso. Foi ditado por necessidades históricas das quais estavam conscientes os dirigentes do reino.

Kenneth Maxwell reporta-se à "carta secretíssima" de Pombal a Gomes Freire, governador e capitão-general do Rio de Janeiro: "Como o poder e a riqueza de todos os países

---

* Departamento de Arquitetura e Urbanismo – Universidade Federal do Pará.

[1] Uso aqui "império" no sentido pessoano.

consistem principalmente no número e multiplicação do povo que o habita", (...) "esse número e multiplicação do povo é mais indispensável agora nas fronteiras do Brasil para sua defesa". Como não era "humanamente possível" fornecer o povo necessário da metrópole e das ilhas adjacentes sem convertê-las "inteiramente em desertos", era essencial abolir "todas as diferenças entre índios e portugueses" para atrair os índios das missões do Uruguai e estimular-lhes o casamento com europeus. As instruções a Mendonça Furtado refletem objetivos semelhantes."

E prossegue referindo-se à correspondência do duque Silva Tarouca com Pombal em 1752: "Grande cuidado... havia de ser tomado para povoar o Brasil "Mouro, branco, negro, mulato ou mestiço, todos hão de servir, todos são homens e são bons se forem bem governados." Acima de tudo, a vasta bacia amazônica deveria ser protegida. "População é tudo, muitos milhares de léguas de desertos de nada servem." [2]

A necessidade de ocupar os novos territórios do reino abriu Portugal para as outras etnias e a miscigenação passa a ser uma Política de Estado.

Para estimular o povoamento da vila de Borba Nova, instalada por Mendonça Furtado, concedia-se aos brancos que casassem com índias alguns favores, como o fornecimento gratuito de instrumentos agrícolas. Em Borba, realizaram-se esses primeiros casamentos de "conveniência". Essa prática foi depois generalizada.

Na discussão sobre o papel fundamental da miscigenação na formação do Brasil, recorro às teses de Darcy Ribeiro sintetizadas em sua obra "O Povo Brasileiro: a formação e o sentido do Brasil".

"A sociedade e a cultura brasileiras são conformadas como variantes da versão lusitana da tradição civilizatória européia ocidental, diferenciadas por coloridos herdados dos índios americanos e dos negros africanos. O Brasil emerge, assim, como um renovo mutante, remarcado de características próprias, mas atado genesicamente à matriz portuguesa.

A confluência de tantas e tão variadas matrizes formadoras poderia ter resultado numa sociedade multiétnica,dilacerada pela oposição de componentes diferenciados e imiscíveis. Ocorreu justamente o contrário, uma vez que, apesar de sobreviverem na fisionomia somática e no espírito dos brasileiros os signos de sua múltipla ancestralidade, não se diferenciaram em antagônicas minorias raciais, culturais ou regionais, vinculadas a lealdades étnicas próprias e disputantes de autonomia frente à nação." [3]

Ribeiro prossegue mostrando que a miscigenação não importa somente em um processo de cruzamentos interétnicos, vai além: "Estamos diante do resultado de um processo civilizatório que, interrompendo a linha evolutiva prévia das populações indígenas brasileiras, depois de subjugá-las, recruta seus remanescentes como mão-de-obra servil de uma nova sociedade, que já nascia integrada numa etapa mais elevada da evolução sociocultural. No caso, esse passo se dá por incorporação ou *atualização histórica* — que supõe a perda da autonomia étnica dos núcleos engajados, sua dominação e transfiguração —, estabelecendo as bases sobre as quais se edificaria daí em diante a sociedade brasileira". [4]

Neste processo, no que se refere à transmissão de tecnologia, as adaptações que se estabelecem para a formação dos núcleos coloniais brasileiros se dão incorporando a "tecnologia européia aplicada à produção, ao transporte e à construção... no que respeita a

[2] MAXWELL, Kenneth. *A Amazônia e o fim dos jesuítas*. São Paulo: Folha de S. Paulo, 26/08/01.

[3] RIBEIRO, Darcy. *O Povo Brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 20.

[4] Idem p. 73-74

singela tecnologia portuguesa de produção de tijolos e telhas..." [5]. Depois trata da incorporação do conhecimento das técnicas construtivas pelos índios: "A documentação colonial destaca, por igual, as aptidões dos índios para ofícios artesanais, como carpinteiros, marceneiros, serralheiros, oleiros. [6] E que estes: "Podiam também ser mandados às vilas para trabalho compulsório de interesse público na edificação de igrejas, fortalezas, na urbanização de cidades, na abertura de estradas ou como remeiros e cozinheiros, ou serviçais nas grandes expedições..." [7]

E quanto ao plano ideológico, aquele: "relativo às formas de comunicação, ao saber, às crenças, à criação artística e à auto-imagem étnica —, a cultura das comunidades neobrasileiras se plasma sobre os seguintes elementos: (...) um minúsculo estrato social de letrados que, através do domínio do saber erudito e técnico europeu de então, orienta as atividades mais complexas e opera como centro difusor de conhecimentos, crenças e valores". Aí devemos incluir os "artistas que exercem suas atividades obedientes aos gêneros e estilos europeus..." [8]

Faço aqui um corte, para uma breve notícia sobre Antônio José Landi, arquiteto que servirá de paradigma para ilustrar a mobilidade de artistas no espaço colonial brasileiro e o papel dessa gente na formação cultural da nação que se está a fundar.

Antonio Giuseppe Landi nasceu em Bolonha em 30 de outubro 1713, filho de Carlo Antonio Landi, doutor em Filosofia e Medicina. Estudou na Academia Clementina, em Bolonha, onde foi aluno duas vezes premiado. Em 1737, por proposta de Ferdinando Bibiena, seu mestre e protetor, Landi é nomeado para a Academia e depois professor de Arquitetura.

Em 1743 Landi dedica-se a sua primeira obra de gravador, impressa na oficina de Lelio della Volpe, em Bolonha — *Raccolta di alcune facciate di Palazzi e Cortili de più riguardevoli di Bologna*. Depois, em 1747, assina contrato com os representantes do Convento de Santo Agostinho de Cesena para a construção da nova igreja.

Em 1750 viaja para Lisboa, e, em junho de 1753, parte para Belém do Pará como integrante da Comissão de Demarcações, na qualidade de desenhador, em companhia de astrônomos, matemáticos, engenheiros, cirurgiões e pessoal militar. A comissão era chefiada pelo recém-nomeado Governador e Capitão-general do Grão-Pará, Francisco Xavier de Mendonça Furtado, irmão do futuro Marquês de Pombal.

Chega a Belém em 20 de julho de 1753. Ao tempo em que aguardava a partida para a vila de Mariuá, no Rio Negro, ajudou Brunelli em suas observações astronômicas.

Em 1755, em Mariuá, participou de um malsucedido descimento de índios. Mais tarde, o Comissário das Demarcações, Mendonça Furtado, pretende estabelecer Landi na vila de Borba-a-Nova e casá-lo com uma das filhas do capitão-mor da vila de Gurupá.

Em 1759 Landi já está em Belém. A pedido do Bispo do Pará faz desenhos para fachadas de três igrejas paroquiais e daí por diante participa das principais obras realizadas em Belém na segunda metade do século XVIII. Obras como a da Sé, para a qual há diversos riscos de sua autoria; dirige a reconstrução da Igreja do Carmo; desenha e constrói a Igreja de Santana; a Capela de Santa Rita (oratório para os presos); o armazém das armas; os quartéis de infantaria e cavalaria; o hospital real; a Capela de S. João Baptista; o Palácio

[5] Idem p. 74-75
[6] Idem p. 99
[7] Idem p. 104
[8] Idem p. 75-76

dos Governadores e a casa da ópera. Em 1760, por ocasião das núpcias de D. Maria com D. Pedro, organiza festas comemorativas.

Além da obra como arquiteto, é destacável sua atividade empreendedora. Landi administrou a olaria da cidade, tornou-se senhor do engenho do Murutucu onde, além das atividades de cultivo, promove o beneficiamento de arroz com a utilização de engenhos mecânicos e continua seus experimentos e observações no campo da história natural. Em 1773 oferece a Luís Pinto de Sousa Coutinho, ex-governador de Mato Grosso, uma descrição da história natural do Pará, escrita já em Belém, a partir de elementos reunidos durante a sua estada no interior da Amazônia — *Descrizione di varie Piante, Frutti, Animali, Passeri, Pesci, Biscie, Rasine e altre similli cose, che si ritrovano in questa Cappitania del Gran Para.*

O Bispo do Pará, Frei João de S. José Queirós, menciona uma coleção de desenhos de flores e frutas que Landi teria prontos para oferecer à sua Universidade em Bolonha e existe ainda outra referência nos anais da Academia Clementina de que havia feito à mão, com ótimo gosto e desenho, um livro com representação de plantas e vistas de cidades.[9]

Em 1784, com mais de 70 anos, parte novamente para o Rio Negro na "expedição filosófica" chefiada por Alexandre Rodrigues Ferreira.

Em Barcelos, antiga Mariuá, projeta uma nova capela dedicada à Santana e refaz a pintura de quadratura da Matriz. Ali é acometido por um estupor e retorna a Belém.

Em 22 de junho de 1791 morre na casa-grande do engenho Murutucu e diz a tradição que foi sepultado na igreja de Santana da Campina.[10]

Landi foi artista, construtor, empreendedor e homem de cultura erudita atuante no espaço Sul Americano que estava sendo integrado ao mundo de expressão portuguesa; então, ser brasileiro não significava ser lusófono.

Notável em Landi é a sua formação de acadêmico Clementino. Esse tipo de artista é invulgar na colônia e, muito mais, nas fronteiras ainda não definitivas da conquista. A sua vinda e longa permanência no Grão-Pará explicam-se muito melhor como casualidade. Não era habitual a presença de artistas deste jaez para a colônia. O que o levou a cruzar o oceano? Talvez razões pessoais ou profissionais decorrentes da luta pelo poder na Academia Clementina depois da morte de Bibiena. Quem sabe o desejo de aventurar-se; o gosto pelo desconhecido ou mesmo a atração pelas promessas de riqueza, abundância e sucesso do novo mundo?

Objetivamente não importa o que o trouxe. Sua simples vivência aqui, sua labuta e seu cotidiano criam como que um campo disseminador de conhecimento, de técnicas de modos de fazer e viver que o faz, juntamente com outros artistas ou artífices atuantes na Colônia, mestres da nova cultura que se está forjando.

A atuação de Landi se dá em diversos pontos da geografia amazônica. Inicialmente no arraial de Mariuá. O breve período na vila de Borba. Em 1759 já se encontra em Belém. Em 1784 volta ao Rio Negro, onde escreve o que aqui chamamos "Relatos de Barcelos" quando adoece e retorna a Belém.

Nesses relatos Landi descreve como encontrou a igreja Matriz e a capela de Santana. Conta com detalhes o que e como pintou nas duas construções. Tais relatos permitem-nos olhar para Mariuá, aquela aldeiazinha perdida no Rio Negro, como os astrônomos olha-

[9] A.B.A., *Atti*..., vol. IV, verbale del 25 settembre 1789.

[10] Seguindo a cronologia da vida de Landi.de Isabel Mayer Godinho Mendonça, in *Amazónia Felsinea – António José Landi: Itinerario artistico e científico de um arquitecto bolonhês na Amazónia do século XVIII*, Lisboa, CNCDP, 1999, pp 285-290.

ram com o auxílio do telescópio Humble para os confins do universo e viram a matéria se formando nos seus primeiros e cruciais instantes quando, também, nascia o tempo.

Em Mariuá está se formando o Brasil. Está se plasmando a cultura do Brasil, (como se fosse possível essa separação). Há portugueses, missionários, soldados, mestiços, brancos e índios. Todos os elementos da gênese que descreveu Darcy Ribeiro. Está ali um embrião, com células-tronco do Brasil: "Lá vem o Brasil descendo a ladeira" [11]... com suas virtudes e vicissitudes.

Os relatos se iniciam com considerações sobre a fundação da vila de Mariuá por frei José de Madalena e da construção de uma primeira capela dedicada à Santana e prossegue: "No ano de 1755 depois fazer um sepulcro na igreja, que representava um templo de ordem dórica com colunas estriadas ornadas de rosas, e de rosas misturadas com espinhos, o que agradou tanto ao frei Madalena, que no dia seguinte, encontrou-me, e pediu-me de pintar a fachada exterior, que introduz ao altar de Santana. Rapidamente mandei fazer os andaimes e comecei a desenhar a supracitada fachada, mas trabalhando só acontecia de me cansar mais do que o de costume. [12]

No entanto, logo o trabalho é suspenso, pois teve que participar de um descimento de índios no Rio Marié e depois viaja para a vila de Borba. Retorna a Mariuá no princípio de janeiro de 1756... "e no dia seguinte comecei o trabalho e concluída a fachada mandei colocar os andaimes em volta da capela, e sem nada dizer ao Madalena, comecei a desenhar as paredes até o chão. Quis primeiro terminar de desenhar tudo em volta porque os dois pintores, Francisco Xavier de Andrada, e o Soldado Tomás não sabiam colocar no lugar (certo) o claro-escuro, e me convinha esboçar toda a obra, e então deixar-lhes os ornamentos, e os festões de flores e frutas naturais, que faziam não mais que passavelmente, pois davam muito contraste ao claro-escuro." [13]

Aqui, como observa Isabel Mendonça: "Dos apontamentos deixados por Landi apercebemo-nos do modo como a obra se processava. Agora com dois ajudantes, embora não muito conhecedores do seu ofício, ele esboçava a composição e deixava-lhes a pintura dos ornamentos, festões de flores e frutas." [14]

Francisco Xavier de Andrada mais tarde viria a dedicar-se ao desenho de plantas e à construção. Desenhou com Joaquim Tinoco Valente o armazém das fazendas de Sua Majestade, em Barcelos. Em carta dirigida a Mendonça Furtado, Tinoco desculpou-se da rudeza dos desenhos: "porque os engenheiros foram este inútil criado de Vossa Excelencia e o Sargento Mor Francisco Xavier de Andrade, todos faltos de ideias e igualmente de profissão, segurando a Vossa Excelência que a falta que padeça no bonito, fica recuperada no forte." [15]

Como obteve instrução o autor desse primitivo projeto ao qual faltam delicadezas e é demasiada a consistência? Bárbaro e nosso (como diria Oswald de Andrade no Manifesto Pau Brasil). Assim é a arquitetura da Colônia, quando feita pelos muitos autodidatas que se multiplicam para ocupar o reino com construções sólidas, como os padrões deixados nas praias oceânicas, para marcar o território de el-rei. Muitos desses construtores apren-

[11] MOREIRA, Morais e GOMES, Pepeu. Lá vem o Brasil descendo a ladeira, Acústico MTV. Rio de Janeiro: EMI, 1995.

[12] LANDI, Antonio Jose. *In*: Alexandre Rodrigues Ferreira, *Viagem Filosófica ao Rio Negro*. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 1983 p.315. Tradução para português: Flávio Sidrim Nassar.

[13] Idem p. 319.

[14] MENDONÇA, Isabel. *António José Landi(1713-1791): um artista entre dois continentes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.p. 321.

[15] AHU. Brasil. Cartografia Manuscrita, *Brasil, Pará. Caixa* 29 – sem número.*in*: Isabel Mendonça, *António José Landi(1713-1791): um artista entre dois continentes*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.p. 321.

diam observando, imitando, como ainda hoje fazem os caboclos da floresta. O Andrada, quanto aprendeu com Landi? E com os demais técnicos das demarcações?

E assim foram aprendendo andradas e tinocos, ouyanas e manacassarys como também aquele que tanta confusão causou desenhando com perspectiva rude os bichos e plantas um vez atribuídos a Landi.

Continuando o relato de Landi: "Se pensou então de celebrar a festa da dita Santa, mas o Madalena determinou esperar o dia 26 de julho, no qual a igreja faz comemoração de Santana; neste tempo o Andrada assumiu o empenho de realizar tudo aquilo, que havia pensado, e o conseguiu com muita honra recebendo dos devotos da Santa em doação todas as coisas, que eram necessárias para o embelezamento da capela." [16]

Aqui há a introdução do calendário cristão, com comemorações festivas e o embelezamento da capela que vai ocorrer, como veremos, segundo os padrões estéticos europeus e com produtos vindos da metrópole disponíveis em Mariuá.

Descreve então as doações recebidas. A primeira foi do próprio Mendonça Furtado: "Este doou um cálice de prata dourado e de uma peça de *papagallo* fez cortar o que era necessário para cobrir o pavimento do Presbitério"... "Outros devotos fizeram as cortinas de damasco carmesim nas quatro janelas"... "Um outro que se considerando muito devoto desta gloriosa Santa... chamou a sua casa um Alfaiate, e de uma peça de cetim matizado que na Itália se chama *stoffa ricamata afiori*, fez o cortinado do nicho onde estava colocada a estátua de Santana, e da mesma peça fez talhar uma casula e para acompanhá-la fez ainda o frontal"... "E porque não lhe parecesse conveniente que o dito paramento servisse aos dias ordinários, de outra peça de seda listrada de varias cores fez talhar uma segunda casula para os ditos dias. Deu ainda uma cruz de madrepérola, com o Senhor crucificado de metal dourado e varias relíquias no vazio da cruz, e dez candelabros de mesa em estanho."... "finalmente nada faltava e esta capela, que não lhe desse o mérito de estar em uma notável Capitania." [17]

Cálice de prata dourado, peça de *papagallo*, cortinas de damasco carmesim, cetim matizado, *stoffa ricamata afiori*, casula e frontal, seda listrada, madrepérola, metal dourado, candelabros em estanho.

Atenção! Estão a ornamentar a capela de Santana na vila de Mariuá no Rio Negro, essa não é uma lista de *fazendas* para a confecção de alegorias para uma escola de samba.

Chegou finalmente a esperada festa: "A noite da vigília da festa foi de especial alegria, não só pela vaga iluminação de toda esta Vila, mas principalmente por aquela que se via pela água, mais ainda na selva (da margem) oposta. A grande jangada com quatro pirâmides e um torreão no meio, com muitas centenas de lumes, que se refletiam na água juntamente com a grande canoa que a puxava com um concerto de sinfonia, deram um prazer extraordinário, e as manobras, que fizeram na frente da casa de Sua Excelência, com as salvas de tiros simultâneas, fizeram honras aos condutores." [18]

Alegria, cores, jangadas, pirâmides, torreões, centenas de milhares de luzes, canoas refletindo na água, música, concerto de sinfonia, salva de tiros, manobras arriscadas da bateria em frente a comissão julgadora.

Atenção! Isso já é um desfile de escola de samba.

E prossegue a narrativa: (...) "de manhã se celebrou a missa solene, e a assistiu Sua Excelência, em trajes de gala, com o numeroso acompanhamento de toda a oficialidade e ter-

[16] LANDI, Antônio José. ob. cit., p.319.
[17] Idem p. 319-320.
[18] Idem, p. 320

minou com um lauto banquete oferecido por Madalena, do qual participou Sua Excelência, depois do almoço ocorreu a procissão com o já mencionado acompanhamento."[19]

Isso aconteceu em 26 de junho de 1756 no arraial de Mariuá e continua acontecendo todos os anos no mês de outubro em Belém do Pará. É o Círio de Nazaré e o lauto banquete é o pato no tucupi: sincretismo culinário de índios e brancos.

Manifesto Pau-Brasil: Bárbaros, crédulos, pitorescos e meigos... A floresta *é* a escola.[20]

Tropicalismo *avant la lettre*: O monumento é de papel crepom e prata. Os olhos verdes da mulata. A cabeleira esconde atrás da verde mata. O luar do sertão.[21]

Landi conclui relatando que ao retornar em 1784 soube que a capela havia caído e que Andrada havia recolhido doações de cerca de duzentos mil réis para refazer a capela e que, no entanto "até agora de nada mais se tinha falado, nem quase se sabia em quais mãos tinha caído o mencionado dinheiro."[22]

E ainda há quem duvide que em Mariuá estava mesmo nascendo o Brasil?

Agora algumas considerações sobre a contribuição neste processo civilizatório do mister específico dos construtores: arquitetos, engenheiros e mestres-de-obra.

As edificações (igrejas, palácios, colégios) devem ser vistas aqui como ícones de uma civilização que se queria urbana; marco do limite entre a cidade – nova – e a ancestral floresta. Enquanto os fortes e as fortalezas eram simbólicos para espanhóis, franceses, holandeses, dentro das fronteiras é a torre da ermida da pequena aldeia que delimita os territórios.

A construção seguindo a tradição européia era a grande manifestação possível daquela civilização. Fazia-se segundo a conjugação alquímica de três elementos: materiais precários (terra crua ou cozida, pedra e lenho); as técnicas trazidas pelos colonizadores e a mão-de-obra indômita do índio, tudo isso se transmutava em capela, paço, cadeia ou reduto e testemunhavam esta civilização no meio da natural floresta. A cidade dos homens em contraposição à selva selvática.

Mas tarde, a arquitetura de Landi, fugindo dos padrões até então usuais na Colônia (a tradição portuguesa, as regras dos construtores das ordens), será incorporada como um símbolo dos novos tempos pombalinos. No regime de Pombal, na longínqua fronteira do reino, ela significaria a arquitetura do esclarecimento iluminista em oposição à da contra-reforma. E isso é inaugural na arquitetura brasileira.

Os relatos de Barcelos nos mostram a interface cotidiana, às vezes fugaz, entre Landi com seus saberes e os neobrasileiros. Mostram o decisivo papel desempenhado por esses artistas e artífices na difusão de técnicas e tecnologias e como esse processo constituiu a base, não apenas da expressão material da arte nacional, mas também do imenso patrimônio intangível de saberes e fazeres da cultura popular brasileira.

Assim como o bater de asas de uma borboleta no Brasil pode desencadear um tornado no Texas, assim essas intervenções foram cumulativamente formando o banco genético da cultura brasileira. Cada pequeno ato, encontro, ensinamento, contato, foram se acumulando e são os responsáveis pela formação do Brasil. Assim que se plantou o Brasil em terras americanas.

É por isso que podemos dizer que Landi e tantos outros anônimos artistas, artífices, engenheiros, mestres-de-obra, construtores, missionários são fundadores da cultura brasileira.

---

[19] Idem, p. 320

[20] ANDRADE, Oswald de. *Manifesto Pau-Brasil*. São Paulo: Correio da Manhã, 18 de março de 1924.

[21] VELOSO, Caetano. Letra só: Sobre as letras. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 53.

[22] LANDI, Antônio José. ob. cit., p. 321.

Bibliografia

RIBEIRO, Darcy. *O Povo Brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

MENDONÇA, Isabel. *António José Landi(1713-1791): um artista entre dois continentes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

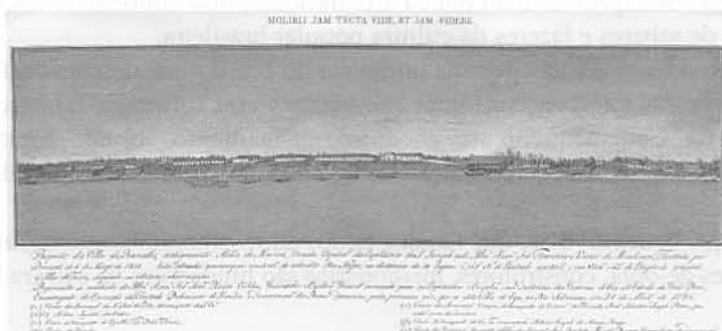
FERREIRA, Alexandre Rodrigues. *Viagem Filosófica ao Rio Negro*. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 1983.

MAXWELL, Kenneth. *A Amazônia e o fim dos jesuítas*. São Paulo: Folha de S. Paulo, 26/08/01.

MENDONÇA, Isabel, in: *Amazônia Felsinea – António José Landi: Itinerário artístico e científico de um arquitecto bolonhês na Amazónia do século XVIII*. Lisboa: CNCDP, 1999.

Barcelos no Rio Negro, Borba no Rio Madeira e Belém no Rio Pará.
Imagem de satélite, representação aproximada da localização das cidades.

Antonio José Landi, pinturas laterais da capela mor da Matriz de Barcelos, 1785.
BNRJ, Colecção Alexandre Rodrigues Ferreira: Prospectos de cidades, villas, povoações, Edeficios, Rios, Cachoeiras, Serras, etc., da Expedição Philosophica do Para, Rio Negro, Mato Grosso e Cuyaba, 1784-1792.

João André Schwebel, vista da aldeia de Mariuá; 1753.
BNRJ, Colecção de prospectos das aldeias e lugares mais notáveis que se achavam em o mapa que tiraram os engenheiros da expedição, principiando na cidade do Pará, até à aldeia de Mariuá, no rio Negro, feitos por ordem de Francisco Xavier de Mendonça Furtado, governador e capitão general do Estado, plenipotenciário e primeiro comissário das demarcações dos reais domínios em 1753.

José Joaquim Freire, vista da Vila de Barcelos, em 1784.
BNRJ, Colecção Alexandre Rodrigues Ferreira: Prospectos de cidades, villas, povoações, Edeficios, Rios, Cachoeiras, Serras, etc., da Expedição Philosophica do Para, Rio Negro, Mato Grosso e Cuyaba, 1784-1792.

Artistas que trabalharam para a Companhia de Jesus na concepção e na feitura de retábulos

Francisco LAMEIRA

Na presente comunicação são abordadas algumas questões respeitantes à concepção e à feitura dos retábulos dos séculos XVII e XVIII existentes nos locais de culto administrados pela Companhia de Jesus no Mundo de Expressão Portuguesa, nomeadamente em Portugal continental e nos restantes territórios ultramarinos (Madeira, Açores, Brasil, Angola, Moçambique e Índia).

Evidenciam-se, no entanto, as situações em que se assiste à mobilidade dos artistas e/ou das suas obras.

a) Portugal continental

Os padres da Milícia implantaram-se por todo o país. Se exceptuarmos as dioceses de Leiria e Viseu, existiram estabelecimentos da Companhia de Jesus distribuídos por todos os bispados. Maioritariamente estavam sediados nas sedes de assento episcopal (Lisboa, Braga, Porto, Coimbra, Évora, Elvas, Portalegre e Faro). Nos centros urbanos mais importantes podiam existir mais do que um estabelecimento, sobressaindo Lisboa, capital do Reino e a cidade mais populosa, que chegou a ter seis.

Convém referir que nem todos os retábulos existentes nos templos administrados pela Companhia de Jesus resultaram da encomenda directa dos responsáveis por esses estabelecimentos. Os exemplares localizados nas capelas laterais surgiam normalmente da iniciativa das Congregações ou Irmandades aí sediadas ou então de instituidores particulares que adquiriam o usufruto dessas capelas para sepultura do seu corpo e dos seus familiares mais próximos.

Atendendo a que em todo o país havia múltiplas oficinas de profissionais competentes quer na concepção de *riscos*, quer na feitura de retábulos, os jesuítas recorreram por sistema à mão-de-obra disponível nos centros produtivos onde estavam sediados, em particular aos mestres mais competentes.

Maioritariamente preferiram retábulos de madeira entalhada e dourada, utilizando na maioria das situações, quer o bordo importado da Flandres, quer o castanho de origem nacional. Em menor número e exclusivamente na região da Estremadura, influenciados pelas normas oriundas da sede da cristandade, optaram também pela pedraria policroma, assistindo-se excepcionalmente à importação de retábulos de Roma. Os dois exemplares identificados destinaram-se à igreja de São Roque de Lisboa, tendo sido ambos custeados por instituidores particulares, o da capela da Santíssima Trindade pelo fidalgo Lourenço Pires de Carvalho [1] e a capela de São João Baptista pelo rei D. João V. A questão dos mate-

* Universidade do Algarve.

[1] *O sítio dela deram também os Padres de São Roque graciosamente a Gonçalo Pires Carvalho e a sua mulher Dona Camila de Noronha, mui devotos ambos da Companhia e da Casa de São Roque, os quais ornaram a dita capelinha*

riais a utilizar nos retábulos chegou inclusivamente a dividir os padres da Companhia. Convém lembrar a polémica surgida a este respeito nos finais do século XVII quando se mandou construir o retábulo da capela-mor da igreja do Colégio de Santo Antão-o-Novo em Lisboa. Entre eles surgiram então dois grupos opositores: por um lado, os partidários da madeira entalhada e dourada, por outro, os defensores da pedraria policroma, acabando por vencer o grupo mais próximo dos modelos romanos[2]. Curiosamente o trono piramidal em degraus colocado no interior do camarim acabou por ser em madeira entalhada e dourada. Esta solução de coexistência de ambos os materiais acabou por ter grande aceitação, não só nos templos da Companhia, mas também junto de clientelas mais esclarecidas e de maiores recursos financeiros.

De entre as dezenas de profissionais conhecidos que trabalharam para a Companhia de Jesus, quer na concepção de *riscos*, quer na feitura de retábulos de madeira entalhada ou de pedraria policroma, apontamos somente aqueles que tiveram que se deslocar do seu local de origem ou que executaram trabalhos em templos situados fora do centro urbano onde tinham a sua oficina.

Na Estremadura:

– António Martins Calheiros, mestre entalhador com oficina aberta em Lisboa, executa um retábulo para a igreja do Colégio de Santarém[3].

– António de Pádua, escultor e arquitecto italiano sediado em Lisboa, executa dois retábulo de pedraria, um para a igreja do Colégio de Santarém, e outro para a capela da Quinta de Santa Bárbara, no termo de Punhete, actual Constancia[4].

– Carlos Baptista Garvo, mestre pedreiro milanês sediado em Lisboa, faz a *traça* do retábulo-mor da igreja do Colégio de Santarém[5].

– Claude Laprade, escultor e mestre entalhador francês sediado em Lisboa, executa por certo alguns trabalhos para a Companhia, incluindo provavelmente um retábulo para a igreja do Colégio de Santarém.

– João Frederico Ludovice, ourives e mais tarde arquitecto régio, serve de interlocutor do rei D. João V na obra da capela de São João Baptista sita na igreja da antiga Casa Professa de São Roque[6]. Atribuem-se igualmente vários *riscos* de retábulos destinados a templos da Companhia de Jesus[7].

– Luigi Vanvitelli e Nicolas Salvi, arquitectos italianos com oficina em Roma, concebem e dirigem a referida capela de São João Baptista.

– Manuel Álvares, mestre entalhador sediado em Lisboa, ajusta e executa dois retábulos para a igreja do Colégio de Santarém[8].

– Manuel Francisco, mestre entalhador com oficina em Lisboa, ajusta um retábulo para a igreja do Colégio de Elvas[9].

---

com um rico retábulo de pedras mui finas e perfeitas, com as quais foi lavrado em Roma e assim veio a ficar esta capelinha muito linda (*História dos Mosteiros, Conventos e Casas Religiosas de Lisboa* (1708), Lisboa, 1950, p. 251).

[2] De referir que pediram *riscos* a dois profissionais diferentes, um arquitecto e um entalhador.

[3] Ayres de Carvalho, *D. João V e a arte do seu tempo*, Lisboa, 1962, II vol., pp. 236 a 238.

[4] Luís Montez Mattozo, *Ano Noticioso e Histórico*, Lisboa, 1938, 2.º vol., pp. 44 e 45.

[5] Ver nota 3.

[6] Sousa Viterbo e Vicente de Almeida, *A Capela de São João Baptista erecta na igreja de S. Roque*, Lisboa, 1902, p. 80

[7] Ayres de Carvalho, *Op. cit.*, p. 228.

[8] Vítor Serrão, *História da Arte em Portugal. O Barroco*, Lisboa, 2003, p. 108.

[9] Vallecillo Teodoro, *Retablística Alto Alentejana (Elvas, Villaviciosa y Olivenza) en los siglos XVII-XVIII*, Mérida, 1996, pp. 149, 188, 311 e 312.

– Matias Rodrigues de Carvalho, mestre entalhador com oficina em Lisboa, executa um retábulo para a igreja do Colégio de Jesus em Coimbra [10] e remodela um retábulo da igreja do Colégio de Santarém, mais exactamente o que fora executado alguns anos antes pelo seu colega António Martins Calheiros [11].

– Vicente Soares, Manuel Rodrigues e António Pereira, mestres pedreiros sediados em Lisboa, ajustam um retábulo para a igreja do Colégio de Santarém [12].

Entre-Douro-e-Minho:

– Ambrósio Pereira, mestre entalhador com oficina em Ruivães – Famalicão, então termo de Barcelos, executa um retábulo para igreja do Colégio de São Paulo de Braga [13].

– António Pereira, mestre entalhador com oficina em Ruivães – Famalicão, então termo de Barcelos, ajusta um retábulo para a igreja do Colégio de São Lourenço no Porto [14].

– Domingos da Costa, mestre entalhador com oficina em Requião, termo de Barcelos, ajusta um retábulo para igreja do Colégio de São Paulo de Braga [15].

– Francisco Correia, mestre entalhador com oficina em Requião, termo de Barcelos, executa dois retábulos para a igreja do Colégio de São Lourenço no Porto [16].

– Gabriel Rodrigues, mestre entalhador sediado no Couto de Landim, anula uma obra (eventualmente um retábulo) que ajustara para a igreja do Colégio de São Paulo de Braga [17].

– Luís Vieira da Cruz, mestre entalhador bracarense, ajusta dois retábulos para a igreja do Colégio de São Lourenço no Porto [18] e dois retábulos colaterais para a igreja de Santa Maria de Cárquere, concelho de Resende e bispado de Lamego [19].

– Miguel Coelho, mestre entalhador com oficina em Barcelos, ajusta um retábulo para a igreja do Colégio de São Lourenço no Porto [20]. Serve de fiador e colaborador na feitura de um retábulo para a igreja de Mazedo, no concelho de Monção [21].

– Tomé de Araújo, mestre entalhador com oficina aberta em Braga, ajusta um retábulo para a referida igreja de Mazedo, no concelho de Monção, em que o citado Miguel Coelho serve de fiador e colaborador.

No Alentejo:

– Francisco Machado, mestre entalhador originário de Lisboa mas que fixa a sua oficina em Évora. Para além dos retábulos que executa nos estabelecimentos da Companhia

[10] José Feitor, "O retábulo da capela de São Francisco Xavier do antigo Colégio de Jesus de Coimbra e o escultor lisboeta Matias Rodrigues de Carvalho", *Munda*, n.º 29, Coimbra, 1995, pp. 19 a 25.

[11] Sílvia Ferreira e Maria João Pereira Coutinho, "*Com toda a perfeição na forma que pede a arte:* a capela do Santíssimo Sacramento da igreja de São Roque de Lisboa. A obra e os artistas", *Artis. Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, n.º 3, 2004, p. 282.

[12] Ver nota 3.

[13] Eduardo Oliveira, *O edifício do Convento do Salvador*, Braga, 1994, p. 108.

[14] Pinho Brandão, *Obra de talha dourada, ensamblagem e pintura na cidade e diocese do Porto*, Porto, 1986, III vol., p. 126.

[15] Eduardo Oliveira, *Braga. Percursos e memória de granito e ouro*, Braga, 1999, p. 139.

[16] Pinho Brandão, *Op. cit.*, III vol., pp. 126 e 336.

[17] Eduardo Oliveira, *O edifício do Convento do Salvador*, p. 110.

[18] Pinho Brandão, *Op. cit.*, Porto, 1985, II vol., pp. 220 a 223 e Aurélio de Oliveira, "Documentos e memórias para a história do Barroco bracarense", *Bracara Augusta*, Braga, 1995-1996, 46 (111-112), pp. 401 e 402.

[19] Eduardo Oliveira, *Os alvores do Rococó em Guimarães e outros estudos sobre o barroco e o rococó do Minho*, Braga, 2003, p. 308.

[20] Pinho Brandão, *Op. cit.*, II vol., p. 513.

[21] Documento inédito cedido gentilmente por Eduardo Pires de Oliveira.

nesta última localidade, é ainda responsável por dois retábulos da igreja do Colégio de Vila Viçosa [22].

– Inácio Carreira, mestre entalhador sediado em Évora, ajusta um retábulo para a igreja do colégio de Elvas [23].

No Algarve:

– João Tomás Ferreira, mestre entalhador sediado em Lagos, ajusta um retábulo para a igreja do Colégio de Portimão [24].

– Manuel Martins, mestre entalhador farense, executa três retábulos para a igreja do Colégio de Portimão [25].

b) Madeira e Açores

Nas ilhas atlânticas os jesuítas fundaram quatro colégios: um na Madeira (no Funchal) e três nos Açores, um na ilha Terceira (em Angra), outro no Faial (na Horta) e o terceiro em São Miguel (em Ponta Delgada).

Atendendo a que nestas ilhas havia algumas oficinas de entalhe dirigidas por mestres aí residentes, foram eles que, na maioria das situações, executaram os retábulos ainda hoje existentes nos templos da Companhia. Parece-nos, no entanto, que em ocasiões específicas recorreram a oficinas de entalhadores originárias de Lisboa. Por exemplo na primeira metade do século XVIII alguns retábulos denotam a presença de profissionais oriundos da Corte, quer na igreja do Colégio de Todos-os-Santos em Ponta Delgada, quer na igreja do Colégio de São Francisco Xavier na Horta.

Todos os retábulos sobreviventes são em madeira, utilizando-se quer o bordo originário da Flandres, quer madeiras locais, na Madeira preferencialmente o castanho e nos Açores o cedro. Exceptuando, nos Açores, alguns exemplares que se encontram sem qualquer policromia, os restantes são dourados.

Em relação à identidade dos mestres entalhadores que trabalharam para os padres da Milícia só se conhecem nomes para a ilha da Madeira. Apesar de não haver comprovação documental, os retábulos da igreja do Colégio do Funchal têm sido atribuídos [26] a Manuel Pereira e ao seu sobrinho Manuel Pereira de Almeida. Para os Açores não se conhece a identidade de nenhum mestre, incluindo os eventuais dois profissionais oriundos de Lisboa. Acresce referir que nestas ilhas a mobilidade dos entalhadores é prática corrente atendendo à proximidade entre elas e ao grande afastamento quer da metrópole, quer da ilha da Madeira.

c) Brasil

Os padres da Companhia de Jesus espalharam-se por todo o território das capitanias, quer nas vilas e cidades de fundação régia e governamental, quer em aldeamentos erigidos por eles próprios [27].

---

[22] Vallecillo Teodoro, *Op. cit.*, pp. 149, 151 e 241 a 245.

[23] Túlio Espanca, "Nova Miscelânea", *A Cidade de Évora*, n.º 67-68, 1984-1985, p. 114.

[24] Francisco Lameira, "Documentos para a história do barroco no Algarve", *Anais do Município de Faro*, n.º XXXI-XXXII, 2001-2002, pp. 230 a 232.

[25] Francisco Lameira, *A Talha no Algarve durante o Antigo Regime*, Faro, 2002, pp. 242 e 243.

[26] Rui Carita, "A Companhia de Jesus e a talha protobarroca na Madeira. A oficina de Manuel Pereira dos meados do século XVII", *Actas do V Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte*, Faro, 2002, pp. 313 a 326.

[27] Pedro Dias, História da Arte Portuguesa no Mundo (1415-1822) O Espaço do Atlântico, Lisboa, 1999, p. 377.

Atendendo a que não havia mão-de-obra local especializada na feitura de retábulos e que os mestres portugueses aí sediados eram em número restrito e estavam bastante ocupados, os jesuítas acabaram por ser auto-suficientes, recorrendo aos profissionais existentes na sua instituição. Nos principais centros urbanos dispunham de irmãos entalhadores oriundos da Europa, na sua grande maioria provenientes dos dois grandes centros produtivos de Portugal continental (Entre-Douro-e-Minho e Estremadura). Excepcionalmente recorriam a profissionais de outras nacionalidades, apontando-se a título de exemplo o entalhador João Rubialtti, natural de Milão [28]. Nos aldeamentos por eles criados, nomeadamente nos mais afastados dos principais centros, utilizavam mão-de-obra indígena a quem tinham ensinado a profissão. São estes nativos que estão na origem das escolas crioulas [29].

Assim na igreja do aldeamento de São Lourenço dos Índios de Niterói o retábulo principal, ainda subsistente, foi executado pelos irmãos entalhadores de origem portuguesa sediados na vizinha cidade do Rio de Janeiro. Por sua vez os retábulos colaterais da capela paulista de Santo António, no município de São Roque, são da responsabilidade dos irmãos nativos.

Convém ainda referir que os padres da Milícia excepcionalmente importaram retábulos da Europa. Como exemplo refere-se o exemplar de mármores policromos de Nossa Senhora da Conceição existente na sacristia da referida igreja do antigo Colégio de Salvador, comprado provavelmente em Itália pelo irmão Manuel Luís. Este último deslocara-se a Lisboa para comprar mármores para a igreja, acabando por ir a Roma na companhia do Padre Vasconcelos, de onde enviou dois púlpitos de pedraria [30].

Em relação aos materiais empregues nos retábulos, à semelhança do que ocorria na metrópole, regista-se a preferência pela madeira [31]. Por sua vez os materiais pétreos eram pouco utilizados na feitura de retábulos, sendo possível distinguir duas situações possíveis: a utilização de mármores policromos no já referido retábulo importado de Roma e o uso de calcários brasileiros, nomeadamente da região de Olinda.

De pleno acordo com a opinião de Pedro Dias [32], os três retábulos pétreos da igreja do antigo Colégio de Jesus de Olinda foram executados em pedra calcária do solo olidense, o da capela-mor (desaparecido num incêndio em 1631 durante a invasão holandesa) e os dois colaterais (ainda subsistentes) podendo-se atribuir a sua feitura a um irmão leigo, mestre pedreiro, de identidade desconhecida.

Sem ter a preocupação de apresentar a listagem de entalhadores já identificados, nomeadamente por Serafim Leite, limitamo-nos a indicar a identidade dos mestres que assumiram a feitura dos retábulos e eventualmente a concepção dos *riscos*:

---

[28] Idem, *Ibidem*, p. 384.

[29] A questão do hibridismo acentua-se como é evidente nos locais onde é mais intensa a participação dos artistas nativos, no entanto ela também é visível nos principais centros urbanos, nomeadamente no vocabulário decorativo, mais permeável à progressiva integração dos irmãos de origem europeia nos hábitos culturais brasileiros. A título de exemplo refere-se a ornamentação das portas do *santuário* do retábulo da capela das Virgens Mártires na igreja do antigo Colégio do Salvador da Baía, actual Sé, onde se vêem frutos tropicais, nomeadamente cajús e cacau.

[30] Pedro Dias, *Op. cit.*, p. 383.

[31] Por exemplo os retábulos da igreja do Colégio do Rio de Janeiro, actualmente colocados na igreja de Nossa Senhora do Bom Sucesso, são de freijó ou louro amarelo, espécie vegetal abundante na bacia amazónica (Lúcio Costa, "A arquitectura dos Jesuítas no Brasil", *Revista do Património Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, 1941, p. 132).

[32] Op. cit., p 460.

João Correia

Profissional já por nós abordado [33].

Domingos Trigueiros

Originário de Ponte de Lima, responsável pela maioria dos retábulos da já referida igreja do antigo Colégio de Salvador [34]. Este mestre entalhador manteve-se em actividade no Colégio de Salvador da Baía, dirigindo uma oficina com vários profissionais, até à data da sua morte em 1732 [35].

Manuel Marcos

Foi responsável pelo retábulo da capela-mor da igreja do Colégio de São Luís do Maranhão, obra concluída em 1693 [36].

d) Angola e Moçambique

Nestes dois territórios os colégios da Companhia restringiram-se aos dois principais centros urbanos então existentes, um em Luanda e outro na ilha de Moçambique.

Uma vez que neles não havia mão-de-obra especializada na concepção de *riscos* nem tão pouco na feitura de retábulos, a solução escolhida foi a de importar exemplares de outros locais. Deste modo o retábulo-mor da igreja do Colégio de Luanda foi encomendado a profissionais estabelecidos em Lisboa e o retábulo da capela-mor da igreja do Colégio de São Paulo na ilha de Moçambique foi executado numa oficina de entalhe da Índia Portuguesa, seguramente de Goa.

Se no primeiro exemplar se recorre a pedraria policroma, no segundo é utilizada madeira. Em ambos os casos foi no entanto necessário que profissionais oriundos do local de feitura se deslocassem a estes dois templos, quer para assentar os retábulos, quer para aplicar o tratamento final, isto é o polimento no retábulo de pedraria e o douramento no exemplar de madeira entalhada.

Em relação à identidade dos artistas responsáveis pela concepção dos *riscos* e pela feitura dos retábulos em questão não se conhecem quaisquer dados documentais. Se para o exemplar moçambicano não é possível avançar com algum nome, uma vez que se desconhece a identidade das oficinas de entalhe que trabalharam na época barroca nos territórios indianos de expressão portuguesa, já para o exemplar angolano poderíamos apontar os vários profissionais com oficina aberta em Lisboa nos finais do século XVII e nos princípios de setecentos que tinham experiência na feitura de retábulos de pedraria. A título de exemplo aponta-se o caso do mestre entalhador José Rodrigues Ramalho que em 1693 executa o *risco* de uma capela de pedraria destinada ao Ultramar [37] e que na opinião de

---

[33] Francisco Lameira e Vítor Serrão, "O mestre ensamblador João Correia (1614-1673) e a talha protobarroca no Brasil", *Actas do V Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte*, pp. 347 a 355.

[34] Devem ser da sua autoria o retábulo da capela interior ou doméstica do mesmo Colégio, exemplar destruído num incêndio em 1905 e oito retábulos deste templo, exceptuando o da capela-mor, os dois retábulos relicários da invocação dos Santos Mártires e das Virgens Mártires, e provavelmente os dois retábulos das capelas de São Francisco Xavier e de Santo Inácio, que já adoptam o formulário do Barroco Final.

[35] Pedro Dias, op. cit., p. 462.

[36] Pedro Dias, op. cit., p. 391.

[37] Ayres de Carvalho, "Novas revelações para a História do Barroco em Portugal", *Belas-Artes*, Lisboa, 1964, 2ª série, n.º 20, 1964, p. 27.

José Meco poderia ser o referido retábulo da capela-mor da igreja do Colégio da Companhia de Jesus de Luanda [38].

e) Índia

A Companhia de Jesus foi a ordem religiosa que mais institutos fundou em toda a Ásia, e particularmente na Índia [39]. Dos diversos edifícios jesuítas que sobrevivem [40], alguns contêm interessantes retábulos, cuja análise nos permite tecer breves considerações.

O pragmatismo dos responsáveis religiosos assistentes na Índia e particularmente dos padres da Milícia determinou em grande parte a realidade produtiva respeitante à feitura de retábulos. Atendendo à disponibilidade de mão-de-obra indígena, que possuía uma secular tradição na arte do entalhe de madeira, não se justificava empregar nesta região os irmãos entalhadores angariados em Portugal continental e que tão necessários eram no Brasil, nem tão pouco despender elevados recursos financeiros na deslocação de mestres entalhadores europeus, portugueses ou eventualmente italianos [41].

A solução mais adequada era então converter ao cristianismo profissionais nativos que fossem entalhadores, proibindo-se em contrapartida que os gentios não-cristãos fizessem obras sacras. Pedro Dias conta a este respeito um episódio interessante: *Em 1591, os jesuítas de Cochim acabaram o seu monumental púlpito, entalhado por um hindú que prometeu converter-se, dado que, tendo adoecido dos olhos, e invocado Santa Luzia por insistência dos padres da Companhia, curou-se rapidamente* [42]. Esta proibição não teve efeitos práticos *a tal ponto que, em 1606, o V Concílio teve que alterar as normas, abrindo excepções, caso não houvesse artistas cristãos (...) mas os gentios deviam deslocar-se e trabalhar nas casas ou instituições dos cristãos* [43].

Se nos territórios da cidade e das imediações de Goa era possível encontrar um maior número de entalhadores nativos convertidos ao cristianismo, já o mesmo não acontecia nas localidades mais afastadas. A solução foi então recorrer a profissionais hindús, cujo imaginário estava menos habituado à iconografia cristã, justificando-se deste modo que o entalhe dos retábulos de Damão e Diu se afaste mais dos modelos europeus.

Já no respeitante à concepção dos *riscos* assiste-se a duas situações distintas. Por um lado o recurso a exemplares oriundos da Europa, particularmente de Portugal continental, registando-se contudo algumas situações pontuais que denotam origem italiana. Por outro lado, a utilização de *riscos* executados por tracistas luso-indianos.

Da convergência destas duas situações (o uso de *riscos* europeus e de exemplares luso-indianos e a interpretação mais ou menos controlada pelos responsáveis religiosos da mão-de-obra indígena, alguns deles convertidos ao cristianismo) resulta o forte carácter dos retábulos, dos púlpitos e dos revestimentos parietais em talha.

---

[38] "A divina cintilação – Talha, Azulejos, Mármores, Chinoiseries", AA.VV., *O Convento dos Cardais. Veios de memória*, Lisboa, 2003, p. 131.

[39] Pedro Dias, "A construção da Casa Professa da Companhia de Jesus, em Goa", *Arte Indo-Portuguesa*, p. 173.

[40] A igreja da Casa Professa do Bom Jesus de Goa, a igreja do Espírito Santo de Margão, a igreja do Colégio de Rachol, a igreja do Colégio de São Paulo de Diu e a igreja matriz de Damão.

[41] Apesar de não ser num templo jesuíta, convém referir a eventual presença de um mestre europeu em Goa na segunda metade do século XVIII, ocasião em que executa o púlpito da igreja do Colégio de São Boaventura – Ver Pedro Dias, *História da Arte Portuguesa no Mundo (1415-1822). O Espaço do Índico*, p. 300.

[42] *História da Arte Portuguesa no Mundo (1415-1822). O Espaço do Índico*, p. 289.

[43] Pedro Dias, "Retábulos Indo-Portugueses da Renascença ao início do Barroco", Arte Indo-Portuguesa, p. 297.

Em relação aos materiais empregues nos retábulos refere-se o uso exclusivo de madeiras locais que posteriormente eram douradas e policromadas, exceptuando-se alguns exemplares que nunca chegaram a ser dourados.

A respeito da identidade dos entalhadores nativos, convertidos ou não ao cristianismo, não dispomos de quaisquer dados documentais elucidativos.

Para concluir pode-se afirmar que a Companhia de Jesus recorreu preferencialmente aos retábulos em madeira entalhada e dourada, sendo raras as situações em que preferiu a pedraria policroma. Em relação à mão-de-obra solicitou sempre que possível os artistas locais ou regionais, exceptuando nos principais centros urbanos brasileiros em que utilizou irmãos entalhadores de origem europeia e particularmente portuguesa.

Domenico Francia: um artista bolonhês no Portugal joanino

*Isabel Mayer Godinho MENDONÇA**

A recente descoberta de um documento que comprova a presença em Portugal, em Maio de 1745, do artista bolonhês Domenico Maria Francia, conduziu-nos a um antigo convento arrábido, nas imediações de Loures, conhecido por "Conventinho do Espírito Santo". Nele encontrámos pinturas arquitectónicas e de figura com evidentes semelhanças com as pinturas que este artista realizara, antes de vir para Portugal, numa das salas de aparato do palácio real de Estocolmo.

Outras figuras integradas em pinturas de tectos de duas igrejas do concelho de Alenquer – de Nossa Senhora da Piedade, na Merceana, e de Nossa Senhora dos Prazeres, em Aldeia Galega da Merceana – mostram muitos pontos de contacto com as pinturas de Estocolmo. Esta constatação permitiu-nos levantar a hipótese de uma eventual colaboração entre Domenico Francia e o pintor lisboeta António Pimenta Rolim, autor dos tectos das duas igrejas.

Domenico Francia – breve percurso biográfico e artístico

Bem conhecido em Itália pela exaustiva referência que lhe faz Luigi Crespi, o conhecido biógrafo dos artistas bolonheses [1], Domenico Maria Francia, embora nascido e falecido em Bolonha (1702/1758), pouco tempo passou na sua terra natal.

Filho do pintor e gravador Francesco Maria Francia, um dos fundadores da Academia Clementina, a mais famosa instituição de ensino artístico em Bolonha, aprendeu pintura de figura com MarcoAntonio Franceschini e pintura de perspectiva com Ferdinando Bibiena.

Aos 21 anos partiu para Viena para trabalhar com Giuseppe Bibiena, filho de Ferdinando e seu sucessor como arquitecto teatral do Imperador. Em 1727 voltou a Bolonha, tendo então colaborado com Francesco Bibiena nos novos cenários do teatro Malvezzi. Mas não tardou a regressar às terras do Império.

Após oito anos de colaboração com Giuseppe (na realização de cenários, armações efémeras e decorações pictóricas), iniciou a sua actividade como artista independente, pintando em igrejas e palácios na Áustria e na Boémia.

Algumas das obras pictóricas que Crespi atribui a Francia, realizadas durante este período, foram identificadas por Ingrid Sjöström, autora do mais completo estudo sobre o

* doutorada em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto, bolseira da Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

[1] Luigi Crespi, *Vite de' Pittori Bolognesi non descritti nella Felsina Pittrice*, Roma, 1769, pp. 100-102. As informações de Crespi foram repetidas por Marcello Oretti, *Notizie de' Professori del disegno cioè pittori scultori ed architetti bolognese e de' forestieri di sua scuola raccolte ed in più tomi divisi*, fls. 169-170 (Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Bolonha, Ms. B-132).

artista[2]: na Schwarzspanierkirche em Viena, na "orangerie" do palácio de Weikersdorf, em Baden-bei-Wien, e na capela do palácio Heiligenkreuz-Gutenbrunn.

Mais recentemente foi divulgada a participação de Francia nas pinturas do palácio do conde Johann Questenberg em Jaromerice, a sul da cidade de Trebic, na Boémia, uma região pertencente à actual República Checa[3].

A 20 de Setembro de 1736 Francia foi contratado pelo conde Carl Gustav Tessin (1711/1768)[4], então embaixador do rei da Suécia em Viena, para trabalhar na decoração do novo palácio real de Estocolmo, com o salário de 500 ducados, por um período de três anos[5].

Tessin tivera oportunidade de conhecer pessoalmente o trabalho do artista em Viena. Visitara uma igreja que Francia acabara de pintar, e onde, segundo referiu em carta dirigida ao superintendente das obras do palácio real sueco, Carl Hårleman (1700/1753), o artista bolonhês *fizera maravilhas (...) tanto na perspectiva como nas figuras*[6]. O contacto com Tessin poderá ter sido proporcionado por Giuseppe Bibiena, que na mesma altura projectava o teatro para o palácio real de Estocolmo[7].

Francia foi novamente confirmado no cargo de pintor régio a 14 de Maio de 1739. Durante a sua permanência em Estocolmo, pintou a óleo os tectos de duas salas do piso nobre do palácio (a sala de jantar da rainha e a sala dos guardas, hoje reunidas numa única divisão – o salão de baile conhecido como *Vita Havet*, ou seja, "Mar Branco") e da chamada "Sala dos Pilares" (*Pelarsalen*), e ainda os alçados das duas escadarias e a abóbada do coro na capela do palácio[8].

Pouco tempo depois da sua chegada à Suécia, Domenico Francia casou com Marta Förstrom, criada da condessa Tessin, que conhecera em Viena. Carl Gustav Tessin, no seu diário, refere-se a Marta, que considera *bela e má* e a precisar de *correctivo*, ao contrário do marido, *um homem dócil, piedoso e muito decente, e um pintor sem caprichos*[9].

---

[2] De Ingrid Sjöström, principal estudiosa da vida e obra do artista, veja-se: *Domenico Francia, quadraturista. En studie i italiensk quadraturamaleri*, tese de licenciatura, Universidade de Estocolmo, 1966, exemplar policopiado; *Quadraturamalaren Domenico Francia*, in *Konsthistoriska studier tillagnade Sten Karling*, Estocolmo, 1966, pp. 201-224; e *Architectures Peintes par Domenico Francia en Suède*, in *Accademia Clementina. Atti e Memorie*, nºs 33-34 (nova série), Bolonha, Alfa, 1994, pp. 145-156.

[3] Acessível em *www.radio.cz/de/artikel/9260*. Em 1735 o conde Johann Questenberg mandou construir nos jardins do seu palácio um teatro, onde terá participado o próprio Giuseppe Bibiena, arquitecto teatral do imperador. Francia terá feito parte do grupo de pintores que com ele colaboraram, tanto no teatro como na decoração do palácio.

[4] O conde Carl Gustav Tessin era filho do arquitecto Nicodemus Tessin, o autor do palácio real de Estocolmo. Após a morte do pai, em 1728, foi nomeado superintendente dos palácios reais.

[5] A escolha de Francia só se concretizou depois de Tessin ter constatado a impossibilidade da contratação de Tiepolo, que pedia como salário a avultada soma de 2000 ducados.

[6] *Je puis pourtant vous assurer, que fautes d'autres j'ai icy en mains un petit Peintre Jtalien qui fait merveilles. Il vient d'achever une Eglise, et a reussi également dans la Perspective et les Figures; jl est vrai, que le ton de ses couleurs est un peu clair; mais outre qu'il s'en pourrait corriger, je pense que ce n'est pas un defaut pour les endroits ou nous l'employerons et qui demandent à être haussés: Ou reste je ne vois pas qu'on puisse l'avoir, ni luy, ni un autre, à moins de 1000 Ecus en Especes.* Riksarkivet Stockholm, Tessinska Samlingen, C.G. Tessins Brev. Koncepter (1729-1769), 24 E 5741, fls. 48-49.

[7] Sobre os projectos de Giuseppe Bibiena para o teatro do palácio real de Estocolmo, veja-se a correspondência trocada em 1736 entre Tessin e Carl Hårleman – Riksarkivet Stockholm, *Tessinska Samlingen*, C.G. Tessins Brev. Koncepter (1729-1769), 24 E 5741, e Brev till C. G. Tessin, H-1 / 4 15//E 5729.

[8] No seu diário, Tessin anotou: *Em Viena, no ano de 1736, contratei um Pintor de Perspectiva Italiano, o Sr. Domenico. No Palácio Real de Estocolmo pintou as escadas, a Sala de Jantar da Rainha, etc.* Referido por Ingrid Sjöström, *Domenico Francia, quadraturista* (...), p. 105; agradeço à autora a tradução desta passagem do diário de Tessin, escrita em 1758.

[9] Ibidem.

Dispensado do cargo de pintor régio em 1742, Francia permaneceu mais dois anos na Suécia, aparentemente sem arranjar trabalho. Por fim, partiu de Estocolmo com a família (a mulher e dois filhos) a 16 de Junho de 1744, rumo a Lisboa. Pelo caminho, a embarcação onde seguiam foi assaltada por corsários árabes (argelinos segundo o senhorio de Francia em Estocolmo, marroquinos de acordo com o diário de Tessin) [10], mas acabou por chegar ao seu destino em meados de Julho.

A 14 de Junho de 1745 Francia regressou a Itália [11], trabalhando em Roma durante cerca de três anos. Ingrid Sjöström identificou, entre as obras referidas por Crespi em Roma, as pinturas realizadas no palácio da marquesa Rondadini, na via del Corso.

Em Agosto de 1748 partiu de novo para a Áustria, onde permaneceu até regressar definitivamente a Bolonha em 1756. Durante este período trabalhou sobretudo em grandes mosteiros – Herzogenburg, Klosterneuburg e S. Floriano – e pintou a quadratura da sala nobre da antiga universidade de Viena, actual sede da Academia das Ciências. Crespi refere ainda muitas outras obras *sepolcrali, mortuali e sceniche*, realizadas por Francia nesta segunda permanência na Áustria.

Regressado à pátria em 1756, foi nomeado "académico de número" a 10 de Outubro do ano seguinte [12]. A 26 de Agosto de 1758, com apenas 56 anos de idade, morreu na queda de um andaime, quando pintava a fachada do convento da Conceição [13].

As pinturas de Domenico Francia

Analisando as numerosas pinturas de Francia aplicadas em tectos planos ou abobadados, encontramos quadraturas decoradas com grinaldas de flores, conchas, concheados, enrolamentos e outros motivos característicos do *barocchetto* bolonhês, muitas vezes intercaladas por cartelas com apontamentos figurativos em grisalha. Essas composições servem normalmente de enquadramento a composições figurativas perspectivadas, quase sempre realizadas por outros pintores: Daniel Gran, Paul Troger, Bartolommeo Altomonte, Gregório Guglielmi, Guilhaume Taraval e Alessandro Ferretti.

Nos dois tectos do salão de baile do palácio real de Estocolmo, as elaboradas quadraturas têm pontos de fuga descentrados, tendo sido ambas projectadas para serem observadas do lado nascente, junto às janelas, permitindo assim uma boa incidência da luz natural sobre a composição. O ponto de fuga das composições figurativas coincide com o ponto de fuga das quadraturas envolventes [14].

---

[10] O senhorio da casa onde Francia habitava em Estocolmo referiu nos registos de impostos do ano de 1744 que o pintor e a família tinham partido a 16 de Junho de 1744 e que desistia das rendas em falta por constar terem sido capturados por argelinos – idem, p. 107. Tessin, no seu diário, escreveu: *Quando partiram de cá para irem para Portugal, foram capturados pelos* [piratas] *de Saleh*, idem, p. 105.

[11] Segundo referiu o próprio Francia numa carta enviada de Roma, a 11 de Setembro de 1745, ao conde Tessin: *Arrivato finalmente in Roma, dove spero fare la mia dimora, li 25 scorzo (...). Partimmo da Lisbona dove ci siamo fermati da undeci mesi, li 14 Giugni e in 5 settimane arrivammo a Livorno* – Eriksbergs Arkivet, *Autografsamlung*, vol. 262, carta 231-232 (acessível no Riksarkivet, em Estocolmo), transcrita por Ingrid Sjöström, ob. cit., pp. 107-108. Crespi refere uma estada de quinze meses em Portugal, mas Francia, de facto, apenas aqui permaneceu onze meses.

[12] Accademia Belle Arti, *Atti*, I, pp. 204-208.

[13] Idem, pp. 213-214. Nada resta em Bolonha da sua actividade de pintor.

[14] Veja-se a interessante análise de I. Sjöström, *Architectures Peintes*, p. 154. Esta investigadora sueca é ainda autora de um estudo de referência sobre a quadratura italiana – veja-se *Quadratura. Studies in Italian Ceiling Painting*, Estocolmo, Acta Universitatis Stockhomiensis, 30, Almqvist & Wiksell International, 1978 (tradução para inglês da sua tese de doutoramento, publicada originalmente em sueco).

Na antiga sala da guarda, do lado sul, as arquitecturas pintadas são imponentes, na tradição de Colonna e Mitelli, com frontões assentes em colunas elevadas e lógias antecedidas de balaustradas onde assomam figuras que representam os quatro continentes. Na sala de jantar da rainha, do lado norte, as arquitecturas pintadas são mais simples, lembrando as quadraturas de Enrico Haffner, e representam um parapeito intercalado por cartelas com cenas mitológicas e por nichos que enquadram figuras femininas alegóricas sentadas em plintos – a Pintura e a Arquitectura.

Tanto as figuras das lógias, nichos e cartelas dos dois tectos, como a composição representada no espaço aberto central da sala de jantar da rainha foram pintadas por Francia [15]. A composição figurativa da sala da guarda é atribuída ao pintor francês Guillaume Taraval (1701/1750), chegado a Estocolmo em 1732 e professor da Academia Real de Desenho da Suécia [16].

Francia terá assim deixado nos tectos da sala de baile do palácio real de Estocolmo raros exemplos da sua actividade como pintor figurativo. Ingrid Sjöström atribui-lhe ainda outras figuras alegóricas, na cúpula intermédia da Schwarzspanierkirche em Viena, conhecidas apenas através de fotografias [17]. É também provável que as figuras do tecto da Ahnensaal, no palácio de Jaromerice, tenham saído da sua mão [18].

A perícia de Francia no rasgamento perspéctico de coberturas e alçados ficou também atestada no palácio real de Estocolmo. Nas paredes dos vários pisos das duas escadarias de aparato pintou quadraturas que prolongam ilusoriamente a arquitectura real envolvente, enquadrando num dos casos uma estátua em *trompe l'oeil*. Nestes fictícios rasgamentos da estrutura murária Francia aplicou a *perspettiva per angolo* teorizada pelo seu mestre Ferdinando Bibiena. Em redor dos rasgamentos o pintor fez jus aos seus dotes de decorador, deixando painéis com motivos figurativos de carácter alegórico, além de medalhões com bustos e troféus, simulando baixos-relevos em mármore. No tecto do coro da capela real pintou uma cúpula de caixotões fingida, rasgada por janelas e por um cupulim de onde jorra uma luz irreal.

Francia realizou ainda composições de carácter essencialmente ornamental, revestindo integralmente tectos e paredes com elementos do "barocchetto" bolonhês, rasgados apenas por fictícias janelas e lógias, mostrando uma clara influência das pinturas de Stefano Orlandi e Vitorio Bigari. Um exemplo deste tipo de decoração pode ainda hoje ser apreciado na "orangerie" do palácio de Weikersdorf.

Durante a sua segunda estada na Áustria, Francia enveredou por um tipo de pintura de carácter ornamental que imitava o estuque relevado e que viria a ter grande êxito, singularmente representada no tecto da sala da biblioteca de Herzogenburg.

Domenico Francia em Portugal (Julho de 1744 a Junho de 1745)

A presença de Francia em Portugal, mencionada por Crespi, por Tessin e pelo próprio artista, foi por nós recentemente confirmada numa relação de desobriga pascal da igreja

[15] No palácio real de Estocolmo guarda-se uma tela a óleo com um estudo preparatório para o tecto da sala de jantar da rainha, atribuído a Domenico Francia.

[16] Segundo Lindblom, *Stockholms Slotts historia*, III, Estocolmo, 1941, p. 16.

[17] Veja-se I. Sjöström, *Quadraturamalaren Domenico Francia*, p. 224.

[18] Veja-se a reprodução de parte do tecto desta sala em *www.radio.cz/de/artikel/9260*. As duas figuras representadas apresentam muitas semelhanças com as figuras do tecto da sala de jantar da rainha, no palácio sueco, nomeadamente na gestualidade e no desenho das mãos.

do Loreto em Lisboa, o templo que congregava a comunidade italiana em Portugal. A 25 de Maio de 1745, o padre João da Costa Machado inscreveu no rol dos confessados desse ano os nomes de *Domingos Maria Francia, natural de Bolonha* e de sua mulher *Martha Förstrom*, residentes em Frielas, então uma aldeia, três léguas a norte de Lisboa [19]. Outros comungantes italianos referidos no rol imediatamente antes e depois do casal, o que sugere um eventual conhecimento, eram o célebre músico da capela real Gaetano Schiassi [20], também natural de Bolonha, o cenógrafo romano Salvatore Colonelli, e ainda um outro romano, aparentemente sem ligações com a arte mas igualmente residente em Frielas, Joseph de Rossi [21].

É bem provável que Francia tenha tentado introduzir-se no meio dos músicos e cenógrafos italianos que então trabalhavam em Portugal. Contudo, os anos que se seguiram às primeiras manifestações da doença de D. João V, em 1742, não foram propícios à contratação de artistas, pois chegou-se mesmo a proibir a representação de óperas. Como testemunhava o músico que encontrámos no Loreto na companhia de Francia, Gaetano Schiassi, em carta enviada ao compositor bolonhês, padre Martini: *Costi sta proibito tutti i divertimenti a causa della malatia del Rè che dal primo giorno che gli diede un acidente proibi le feste teatrali e danze è vuole che la gente sia santa per forza.* Ainda segundo Schiassi, eram apenas admitidas manifestações musicais nas festas religiosas: *Le feste delle chiese è Oratorii non sono proibiti* [22].

A ausência de trabalho no meio teatral (Colonelli, que chegara a trabalhar como cenógrafo dos teatros públicos da cidade, veio a morrer na miséria [23]) e a escassez de encomendas da corte ajudam a explicar a curta estadia de Francia em Portugal.

As pinturas de quadratura do "Conventinho" de Loures

Até à data não encontrámos qualquer outro testemunho documental da passagem de Domenico Francia pelo nosso país.

Investigando o património pictórico da zona de Loures, encontrámos na igreja do convento do Espírito Santo, mais conhecido como "Conventinho", situado na encosta da Mealhada, em frente a Frielas [24], uma pintura de quadratura na parede que envolve o arco

[19] Frielas tinha então um óptimo acesso a Lisboa, através do rio Trancão que banhava a povoação e era navegável até S. Julião do Tojal, local onde o arcebispo de Lisboa, D. Tomás de Almeida, fez construir uma casa de campo.

[20] Músico da capela real, Gaetano Schiassi viria a falecer em Lisboa a 13 de Janeiro de 1754, tendo sido sepultado na igreja do Loreto, junto ao altar de S. Carlos – Arquivo do Loreto (A.L.), *Livro 1º dos Óbitos (1679-1777)*, fl. 136.

[21] A.L., *Livro da dezobrigação do preceito pascal annual da Quaresma da Nação Italiana, e pessoas, que seos privilégios gozão nesta Parochial Igreja de Nossa Senhora do Loretto (1745-1751)*, fls. 6 e 6v. Em 1746 José Rossi já vivia em Lisboa, à Cotovia – ibidem, fl. 17v.

[22] Civico Museo Bibliográfico Musicale (Bolonha), *Epistolario martiniano* (I.4.23).

[23] Salvatore Colonelli, de nação romana, veio para Portugal em 1738 e substituiu Roberto Clerici, natural de Parma e aluno de Ferdinando Bibiena. Ambos trabalharam nos teatros públicos da cidade, o Trindade e os Condes. Veja-se o nosso artigo "Os teatros régios portugueses em vésperas do terramoto de 1755", in *Brotéria*, nº 157, Lisboa, Julho de 2003, p. 25. Referimos então, na linha do que vinha sendo afirmado, que Colonelli regressara a Itália em 1741. De facto veio a falecer em Lisboa, a 4 de Agosto de 1748, e foi sepultado pela irmandade de Nossa Senhora do Loreto por não ter meios para pagar o enterro – A.L., *Livro 1º dos Óbitos (1679-1777)*, fl. 111.

[24] O primitivo edifício do convento do Espírito Santo foi o 13º da Província da Arrábida. A obra foi iniciada a expensas de Luís de Castro do Rio, em 1575, em terrenos seus, no alto da Mealhada, a dois quilómetros de Loures, em frente ao lugar de Frielas, por sugestão do provincial da Ordem, frei Baltazar das Chagas. Sobre este edifício veja-se a ficha de Inventário do Património Arquitectónico, nº 1107240001, em *www.monumentos.pt*.

Convento do Espírito Santo

Palácio Real de Estocolmo

Convento do Espírito Santo

triunfal[25] onde se destacam duas figuras femininas, as sibilas de Cumas, do lado do Evangelho, e de Eritreia, do lado da Epístola, ostentando medalhões com inscrições em latim: os oráculos alusivos à morte e ressurreição de Cristo[26].

Apesar do mau estado em que se encontram as pinturas e dos repintes realizados (sobretudo na sibila de Eritreia), as duas figuras evidenciam semelhanças com algumas das figuras do tecto da sala de jantar da rainha, nomeadamente a que representa Ariadne: a mesma pose, a mesma inclinação da cabeça, uma idêntica forma de representar o rosto, com um rasgamento semelhante dos olhos, do nariz e da boca, os dedos das mãos e pés longos e ossudos. A mão de Baco, pousada no peito de Ariadne, é igual à mão direita da sibila Eritreia.

Também a dobra do decote da túnica que enverga a sibila cumana e o tratamento do pregueado do tecido mostram semelhanças com o traje da figura alegórica que representa a Arquitectura, inserida num nicho do enquadramento quadraturístico do mesmo tecto. O modelo da sandália de tiras da figura feminina, à direita do arco, pode ser encontrado em várias das figuras femininas representadas no tecto das duas salas suecas.

As figuras femininas de Loures fazem parte de uma bem elaborada composição arquitectónica perspectivada que transfigura a parede onde se rasga o arco triunfal – duas pilastras paralelas aos dois pilares do arco suportam grandes mísulas decoradas com cabeças aladas e rematadas por volutas, dos dois lados de um nicho em talha pintada e dourada onde está representado o monte do Calvário.

Por trás das figuras femininas (sentadas nas volutas) é sugerida uma cobertura sulcada de nervuras, tal como sucede com as figuras que representam a Arquitectura e a Pintura, na antiga sala de jantar da rainha, desenhadas sob uma cúpula em quarto de esfera.

---

[25] Toda a composição se encontra coberta de pó, fruto das escavações arqueológicas que ali decorrem. Para tornar ainda mais crítica a situação, as duas fendas que percorriam de alto a baixo as duas figuras femininas foram recentemente tapadas com uma massa branca...

[26] Nos medalhões lêem-se as seguintes inscrições: "OLIGNU / F&LIX, IQVO / DS. / IPSE P./ PENDIT / EX SIBY / CUM." (figura do lado do Evangelho); "XPUS / P. NOBIS PA-/SSUS VUNUS / ET YTERNUN / DS. EX SIBY. / ERITR." (figura do lado da Epístola). Os livros sibilinos (em número de 14) fazem parte de uma literatura apócrifa cristã composta entre o séc. II AC e III DC, fortemente influenciada por ideias pagãs, judaicas e cristãs. Veja-se *Dizionario Ecclesiastico*, dir. de A. Mercati e A. Pelzer, Turim, Unione Tipografica Editrice Torinese, vol. III, 1958, pp. 841 e 842.

Palácio Real de Estocolmo

Convento do Espírito Santo, Loures

As quadraturas do Conventinho foram realizadas tendo em atenção o nicho central em talha, sobre o arco triunfal, prolongando em perspectiva os enrolamentos das aletas de enquadramento. Idênticos enrolamentos, onde se interpenetram folhas de acanto e bagas de frutos, são também representados nos nichos da quadratura da casa de jantar do palácio real.

A comparação das pinturas de Frielas com as pinturas dos tectos do palácio real de Estocolmo revelou traços comuns que, segundo cremos, podem ser considerados como verdadeiras "assinaturas" de Domenico Francia.

Na abóbada e por cima dos altares colaterais existem ainda restos de pinturas de várias épocas, algumas delas claramente fruto de restauros duvidosos. Na abóbada da capela-mor subsistem pinturas mais tardias, mas em muito melhor estado de conservação.

A bibliografia existente, baseada em documentação já desaparecida, não é muito clara sobre a história do convento no período que nos interessa. José Mendes Leal [27], baseado em informação documental entretanto desaparecida, afirma que a capela foi de novo benzida em 1746, após obras de beneficiação nela realizadas pela irmandade dos Terceiros de S. Francisco. A confirmar-se esta informação, Francia poderá ter sido contratado por esta irmandade – de que foi ministro, entre 1745 e 1755, José António da Matta de Sousa Coutinho, correio-mor do reino e senhor da quinta do mesmo nome, nas imediações de Loures [28].

[27] Joaquim José da Silva Mendes Leal, *Admirável Igreja Matriz de Loures*, Lisboa, ed. do autor, 1909, pp. 152-153.

[28] Veja-se Álvaro Proença, *Subsídios para a história do concelho de Loures*, Lisboa, ed. do autor, 1940, p. 66, e Matilde Pessoa de Figueiredo Tamagnini, *O Palácio do Correio-Mor em Loures*, Lisboa, 1977.

As pinturas da igreja de Nossa Senhora da Piedade da Merceana e da igreja matriz de Aldeia Galega da Merceana

Não muito longe de Frielas, na freguesia da Merceana do concelho de Alenquer, encontrámos pinturas figurativas apoiadas em elementos arquitectónicos perspectivados que revelam também muitas semelhanças com as pinturas dos tectos de Estocolmo.

A igreja de Nossa Senhora da Piedade, local de peregrinação desde a Idade Média e sede de uma abastada confraria, mostra interessantes pinturas na nave central aplicadas sobre uma falsa abóbada de madeira (infelizmente em bastante mau estado), rodeada, nos lados maiores, por parapeitos perspectivados de grande dinamismo, arqueados na zona central para envolverem um vaso florido.

Sobre estes parapeitos apoiam-se figuras alegóricas gesticulantes, intercaladas por meninos brincalhões. Nessas figuras, isoladas na zona intermédia do parapeito e agrupadas aos pares junto às extremidades, reconhecem-se as representações das virtudes teologais (Fé, Esperança e Caridade) e cardeais (Temperança, Justiça, Fortaleza e Prudência), e ainda personagens com símbolos marianos e eucarísticos. Os lados menores são rematados por frontões de volutas ladeando cartelas e vasos floridos.

A meio do tecto, dentro de uma moldura copiosamente recortada e preenchida por cartelas com símbolos marianos, um "quadro recolocado" representa a coroação da Virgem.

Nas naves laterais, um simples friso recortado percorre os lados maiores, enquanto nos menores se repetem os frontões encimados por vasos floridos. Uma vez mais, elaboradas molduras enquadram "quadros recolocados".

A forma de representar a figura humana – as poses e os gestos idênticos, o formato do rosto de algumas das imagens femininas, o penteado, os braços roliços, as mãos e certos pormenores do traje – evoca as figuras do tecto da sala de jantar da rainha (sobretudo "Svea",

Palácio Real de Estocolmo

Igreja de N.ª S.ª da Piedade da Merceana

encarnação da Suécia, e Ceres) e as figuras alegóricas dos enquadramentos arquitectónicos das duas salas. Os meninos que brincam no parapeito da nave da Merceana são igualmente muito parecidos com Triptolemus, o menino que acompanha a figura de Ceres do palácio de Estocolmo, tanto na modelação do corpo como no tratamento e na implantação do cabelo.

Também na igreja paroquial de Aldeia Galega da Merceana, dedicada a Nossa Senhora dos Prazeres, recentemente restaurada, se encontram, no tecto de madeira da capela-mor, figuras com um tratamento idêntico: os quatro Evangelistas, sentados em frontões de volutas perspectivados, e as figuras do quadro central representando a Virgem e Cristo ressuscitado.

São sobretudo os Evangelistas que se aproximam das figuras da Suécia. O rosto barbado de S. Lucas, por exemplo, está muito próximo do guerreiro do tecto do palácio real – na posição da cabeça e no formato do nariz, da orelha e, sobretudo, dos olhos; a mão que segura a pena tem os dedos nodosos de Baco do tecto de Estocolmo. As mãos de S. João repetem o gesto amaneirado da figura de Ceres.

Finalmente, um pormenor curioso: os animais simbólicos dos Evangelistas (o touro e o leão) acusam a mesma dificuldade de representação dos animais que é patente no tecto da sala de jantar da rainha da Suécia. Se o pintor de Estocolmo parece nunca ter visto um leão (transformando os três exemplares do "Vita Havet" em seres híbridos, a meio caminho entre cães felpudos e ursos de peluche), o mesmo se pode dizer do artista de Aldeia Galega, que faz do leão de S. Marcos um simpático gato doméstico.

Palácio Real de Estocolmo

Igreja de Aldeia Galega da Merceana

As pinturas da igreja de Nossa Senhora da Piedade estão bem identificadas documentalmente. Foram pagas a António Pimenta Rolim e Francisco Pinto Pereira, entre 1746 e 1750 [29].

Quanto às pinturas da igreja de Nossa Senhora dos Prazeres, são igualmente referidas na documentação da igreja: iniciadas em 1747, prolongaram-se até 1751 [30]. Embora nunca

[29] As despesas com a colocação dos andaimes para *a obra da Pintura que se achava ajustada* foram pagas a 12 de Abril de 1746. Os pagamentos a Pimenta Rolim pela pintura dos *tetos e mais pinturas* prolongaram-se até 6 de Novembro de 1746. Anteriormente já recebera diversos montantes pela *obra do dourado das Cappellas dos altares colateraes*. De 25 de Maio de 1747 a 25 de Maio de 1750 encontramos já Francisco Pinto Pereira assinando vários recibos pela obra de pintura. O primeiro recibo, datado de 25 de Maio de 1747, referia-se ao montante que se lhe ficara devendo *de azeite para gastos de Rolim e seus officiaes* – Arquivo da Igreja de Nª Sª da Piedade da Merceana, *Livro de termos de tirada do cofre...*, e *Recibos dos pintores* (documentos avulsos dentro de capilha). Os documentos referentes aos pagamentos aos pintores foram transcritos por José António Falcão, *Documentos da Real Casa de Nossa Senhora da Merceana*, Santiago do Cacém, 1986.

[30] A primeira referência a pagamentos por conta da pintura da capela-mor aparece a 23 de Julho de 1747, sendo então reservado o saldo apurado de 13$440 *para a obra de pintura e dourado da capela-mor como se tinha ajustado, que os acrecimos da fabrica se havião de aplicar para a dita obra enquanto ella se não acabace de pagar toda, o que com efeito se aplicou ja este anno*. Os pagamentos continuaram até 1751 – *Livro das Contas da Fabrica da Igreja de Nossa Senhora dos Prazeres*, fls. 99, 101, 103 e 103v.

apareça referido o nome do pintor, é bem provável tratar-se também de António Pimenta Rolim, que na igreja matriz de Castro Verde utilizou um idêntico enquadramento ornamental para o quadro central da nave: um friso de frutos e acantos envolvido por volutas entrelaçadas[31].

Em Junho de 1745 Francia partiu de regresso a Itália, por isso não deve ter pintado estas figuras (a menos que tivessem sido executadas antes das restantes). Mas pode ter deixado desenhos que depois foram transpostos para os tectos, quer por Rolim, quer pelos seus assistentes. Esta colaboração de Domenico Francia e Pimenta Rolim explicaria a qualidade destas figuras, quando comparadas com as representações humanas nos outros tectos ainda existentes da autoria de Rolim: as alegorias da nave da matriz de Castro Verde, os doutores da igreja da capela-mor desta mesma igreja e as alegorias e os meninos da capela-mor da igreja dos Paulistas, em Lisboa[32].

Por outro lado, a utilização em segunda mão de desenhos explicaria também algumas deformações anatómicas observáveis, quer nas pinturas da Merceana, quer nas de Aldeia Galega, nomeadamente na representação da figura da Fé segurando a cruz, no tecto da Merceana, e da figura de S. Mateus no tecto de Aldeia Galega.

***

Foram as evidentes semelhanças entre as figuras representadas nas duas igrejas do concelho de Alenquer e na capela do Espírito Santo de Loures que conduziram à recente atribuição das pinturas deste último templo a António Pimenta Rolim[33]. Julgo, contudo, ter reunido provas suficientes para afirmar, por um lado, que as pinturas do arco cruzeiro do Conventinho de Loures saíram da mesma mão que realizou as pinturas dos tectos do palácio real de Estocolmo; por outro, que as semelhanças entre as figuras de Loures e as dos tectos das igrejas da Merceana e de Aldeia Galega revelam uma evidente influência da actividade entre nós do pintor bolonhês Domenico Maria Francia, parecendo apontar para uma colaboração entre este artista italiano e o pintor lisboeta António Pimenta Rolim.

[31] Giuseppina Raggi atribuiu este tecto a Rolim, apoiando-se nas alegadas semelhanças entre a sua estrutura e a da capela-mor da igreja matriz de Castro Verde (onde se inscrevem doutores da Igreja e não evangelistas, como afirma). A proximidade mais evidente, contudo, é com a dupla moldura da cena figurativa do tecto da nave de Castro Verde. Vide *Arquitecturas do Engano: a longa conjuntura da ilusão. A influência emiliana na pintura de quadratura luso-brasileira do século XVIII*, tese de doutoramento em História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2004, exemplar policopiado, p. 652.

[32] Sobre a obra de Pimenta Rolim, veja-se Vítor Serrão, *História da Arte em Portugal – O Barroco*, Lisboa, Ed. Presença, 2003, p. 258, e Giuseppina Raggi, ob. cit., pp. 599-606 e 636-654.

[33] Manuel Batoreo, Vítor Serrão, Virgolino Jorge, *Breve Relatório a propósito da "Casa da Tribuna" seiscentista da antiga igreja do convento franciscano do Espírito Santo (Loures)*, 12 de Novembro de 2003, acessível no site da "Rede de Museus de Loures". Giuseppina Raggi, ob. cit., repete a mesma atribuição, p. 605, nota 434.

Arquitectos/Riscadores, Artistas e Artífices que trabalharam na Sé do Porto nas obras promovidas pelo Cabido durante a Sede Vacante de 1717 a 1741

Joaquim Jaime B. FERREIRA-ALVES

à memória de Adelino Fernando Gomes Júnior,
amigo que não se esquece

1.Introdução

As obras realizadas na Sé do Porto durante a *Sede Vacante* de 1717 a 1741, que alteraram profundamente a sua estrutura medieval e introduziram na cidade a nova linguagem arquitectónica-decorativa divulgada por Andrea Pozzo (1642-1709) [1], transformaram-na, durante anos, num enorme «obradoiro», constituído por um grande número de artistas e artífices, uns naturais da cidade, ou do seu termo, e outros vindos de fora. Destes [2], pelo importante papel que desempenhariam na arte portuense e nortenha, merecem realce os lisboetas António Pereira [3] e Miguel Francisco da Silva [4], e os italianos Nicolau Nasoni [5] e José Salutin, «Veneziano» [6]. A documentação sobre as obras então levadas a cabo, permite-nos conhecer um número considerável daqueles que tomaram parte na grande intervenção feita na Sé. Ainda que neste trabalho nos limitemos à catedral (com algumas referências à Casa do Cabido), a documentação revela-nos obras em diversos edifícios efectuadas no mesmo período: Paço Episcopal [7]; igreja

[1] *Perspectiva pictorum et architectorum*. Roma: Joannis Jacobi Komarek Bohemi, 1693-1700, 2 vols.

[2] Temos conhecimento de alguns oficiais que vieram de Lisboa: Manuel Francisco; António Lopes; João Teixeira; Luís de Sousa; Manuel Fernandes; Inácio de Lima e Domingos Afonso. MAGALHÃES BASTO, Artur de – A Sé do Porto. Documentos inéditos relativos à sua igreja, in *Boletim Cultural*, vol. III. Porto: Câmara Municipal do Porto, 1940, p. 268. A vinda de oficiais de Lisboa aparece referida num pagamento de 22 Fevereiro de 1720: «Se mandou por cédula pagar ao reverendo padre Hyacintho Gomes Varella da despeza que fes na cidade de Lisboa o reverendo Manuel Gomes Varella seu irmão em varias encomendas para as obras do estuque da Sé e condução dos officiais que da dita cidade vierão». A.D.P., Mitra, nº 1815-5, fl. 34.

[3] De Lisboa, «igualmente exercitado, e lido q. assistio nas obras da Igra Cral. E depois aos estuques, e mais obras da mesma Sé do Porto, e he o q. foy mandado a Braga fazer planta do estado, e particulares do Palácio Archiepiscopal». MAGALHÃES BASTO, Artur de – ob. cit., p. 267.

[4] Natural e morador em Lisboa, «m.to lido e experimentado em arquitectura p.las m.tas obras a q. na Corte assistio como ... e correrão por sua conta as principaes obras de talha da mesma Sé, e outras de pedraria». MAGALHÃES BASTO, Artur de – ob. cit., p. 267.

[5] «arquitecto, e pintor Florentino exercitado em Roma, donde foy chamado a Malta p.ª pintar o Pallacio do Grão M.e F. e dahy foy mandado vir para a mesma Sé». MAGALHÃES BASTO, Artur de – ob. cit., p. 267.

[6] «dourador singular, q. não só dourou o retabolo e toda a talha das tribunas, cadeyras e coretos da Capella mor, mas alguma das capellas da mesma Sé». MAGALHÃES BASTO, Artur de – ob. cit., p. 267. Em 1730, morava na rua de Trás da Sé. Cf. PINHO BRANDÃO, Domingos de (D.) – *Obra de talha dourada, ensamblagem e pintura na cidade e na Diocese do Porto*, vol. III. Porto: 1986, p. 118

[7] 1719: o mestre pedreiro António da Costa recebeu 6.100 réis do «assento» da escada que vai para o Paço e porta; 1724: Manuel da Costa, mestre carpinteiro, dos «consertos que tem feito na Caza da Fabrica velha e Paço Episcopal, e janelas novas que anda fazendo no dito»; Manuel da Costa «dos consertos e novas janellas, que vai fazendo nas Cazas do Passo Episcopal»; Manuel da Costa «das novas janellas do Passo Episcopal, e mais con-

de São Pedro de Miragaia[8]; quinta[9] e igreja de Santa Cruz[10]; quinta do Prado[11]; igreja de São Pedro de Ferreira[12]; celeiros de São João de Ver[13] e azenha da Régua[14].

Limitando este trabalho à inventariação documentada dos arquitectos/riscadores, dos artistas e dos artífices, temos consciência que o número de participantes numa obra de tal envergadura não se esgota nos nomes apresentados. A complexidade de um grande estaleiro setecentista, como foi o das obras realizadas na Sé, obrigatoriamente tinha que ter, directa ou indirectamente, um número considerável de colaboradores. Além dos artistas e artífices que nela trabalharam, temos a participação de outros elementos fundamentais para o funcionamento do *obradoiro* como, a título de exemplo: os guardas que vigiaram a Sé entre 1722 e 1723[15] (comandados pelo furriel mor do regimento do Porto, Eusébio de Cerqueira Monteiro); o tesoureiro da Mitra, Manuel de Sousa Dias; e o «olheiro de todas as obras da Sé»[16], Domingos João «Callau»[17] que, a partir de 1722, foi o responsável,

sertos das cazas delle»; oficiais de pedreiro que concertam os telhados e o mais necessário do Paço Episcopal; Miguel Ferreira fez ferragens para o Paço Episcopal; Manuel Gomes e João Gomes, mestres oleiros da freguesia de Santo Ildefonso, forneceram tijolos para a obra do Paço Episcopal. A.D.P., Mitra, nº 1815-5, fl. 24, fl. 172v., fl. 173, fl. 173v., fl. 174, fl. 174v., fl. 175, fl. 175v., fl. 176, fl. 179. 1726: Manuel da Costa, carpinteiro, fez consertos no Paço e na torre dos sinos. A.D.P., Mitra, nº 1852 (52). 1737: Alexandre Gomes Ribeiro forneceu cal para as obras do Paço, e quintas do Prado e Santa Cruz; Manuel da Silva forneceu pregos para as obras do novo quarto; Manuel dos Santos Passos forneceu vinte dúzias de tabuado de Flandres; Manuel de Oliveira, morador em Ovar, forneceu 150 pares de calões para as beiras do telhado das duas casas do Paço; Francisco João, mestre serralheiro, fez ferragens para o quarto do Paço; 1737: Miguel Francisco (da Silva) recebeu 150.000 réis por conta da obra do Paço e do novo aqueduto da fonte do Aljube até à cozinha do Paço; 1737: Jerónimo Moreira recebeu 19.730 réis por miudezas que gastou no conserto das águas do Paço. A.D.P., Mitra, nº 1853 (5), s/fl.

[8] 1727: foram entregues 24.000 réis ao abade de São Pedro de Miragaia «para ajuda de mandar dourar o retabolo da mesma igreja». A.D.P., Mitra, nº 1852, fl. 82. 1737: o pároco Manuel da Cruz recebeu 200.000 réis para pagar ao pedreiro Salvador Pereira «por conta da fronteira» da igreja. A.D.P., Mitra, nº 1853 (5).

[9] 1734: várias obras efectuadas na quinta. A.D.P. Mitra, nº 1853 (39). 1737: Nicolau Nasoni recebeu um pagamento pelos riscos que fez para a obra da quinta de Santa Cruz, ano em que lá trabalharam o mestre carpinteiro Domingos Lopes da Rocha e o pedreiro José Moreira da Silva. A.D.P., Mitra, nº 1858 (5).

[10] 1719: o pároco da igreja de Santa Cruz do Bispo recebeu 28.370 réis do custo das portas e mais obras que se fizeram na quinta e igreja; 1726: obras realizadas em Santa Cruz. A.D.P., Mitra, nº 1815-5, fl.21v., fl. 186. 1726: consertos nas portas e janelas da quinta de Santa Cruz; obra de carpintaria na estrebaria grande feita pelo carpinteiro António Francisco. A.D.P., Mitra, nº 1852 (52). 1737: Domingos Ribeiro forneceu cal para as obras. A.D.P., Mitra, nº 1853 (5), s/fl.

[11] 1721: «Paguei a João da Costa de conserto da quinta do Prado doze mil trezentos e oitenta 12$380». A.D.P., Mitra, nº 1852 (1), fl. 5.

[12] 1721: o padre Manuel da Silva, abade de São Pedro de Miragaia, recebeu 60.710 réis para mandar reparar os retábulos da igreja. A.D.P., Mitra, nº 1852, fl. 9. 1727: «Paguei a Domingos Pinto, e António Nunes da freguezia de Ferreira, cem mil reis, por conta das obras de madeiras que se obrigarão a fazer na igreja de Ferreira». A.D.P., Mitra, nº 1852, fl. 78. António Nunes da freguesia de Ferreira recebeu 100.000 réis por conta da obra da igreja da mesma freguesia. A.D.P., Mitra, nº 1852, fl. 79v. Manuel André e André Moreira, da freguesia de Seroa, trabalharam na reforma dos telhados da igreja; 1737: Bernardo Pereira de Sousa, entalhador, executou um retábulo. A.D.P., Mitra, nº 1853-5, fl. 232v. (Cf. PINHO BRANDÃO, Domingos (D.) – *Obra de talha*..., vol. III, p. 343)

[13] 1717: «conserto das tulhas do recolhimento do pão». A.D.P., Mitra, nº 1815-5, fl. 60. 1722: Miguel Ferreira, mestre serralheiro, fez uma obra nos celeiros. A.D.P., Mitra, nº 1815-5, fl. 150. 1722: Manuel de Azevedo rendeiro dos celeiros recebeu 5.300 réis por concertos que fez. A.D.P., Mitra, nº 1852, fl. 19. 1726: obra executada pelo mestre carpinteiro Manuel Francisco, da freguesia de Oleiros, e pelo pedreiro Joaquim Rodrigues. A.D.P., Mitra, nº 1852 (52). 1727: José de Carvalho, da freguesia de Oleiros, recebeu 48.000 réis por conta da reforma dos celeiros. A.D.P., Mitra, nº 1852, fl. 78.

[14] 1727: foram pagos 100.280 réis a António de Araújo e Macedo, rendeiro da renda da Régua, «da reforma que fez na azenha da mesma freguezia». A.D.P., Mitra, nº 1852, fl. 79.

[15] A.D.P., Mitra, nº 1815-5, fl.161.

[16] A.D.P., Mitra, nº 1815-5, fl.148.

[17] 1725.Agosto.28: «Se mandou por despacho dar de esmola para se vestir a Domingos João Callau olheiro das obras da Sé nove mil, e seiscentos reis»; 1726: pagamento dos carretos e barcos para o transporte de 17 pedras mármores pretas, que vieram de Lisboa, para as obras da capela-mor; 1726: pagou 11.900 réis aos «homens de pau e corda, que meterão dentro da cappela mor da Sé as pedras». A.D.P., Mitra, nº 1815-5, fl. 107v., fl. 184, fl. 185v.

entre outras funções, pelo pagamento aos oficiais de pedreiro que trabalhavam na Sé, pelo «conserto do cano [18] da agua da Mitra» (1723-1724) [19], e por vigiar e pagar aos que trabalharam nas «obras de pedraria da capella mor» e no «concerto do Paço Episcopal» [20] (1724-1726) [21].

2. Arquitectos/Riscadores

No fim da memória, ou «extracto das obras», elaborada sobre as transformações realizadas na Sé, quando o seu autor, cujo nome não nos é revelado, se refere aos arquitectos, limita-se a informar-nos que, durante todo o processo, foi necessária a «asistencia continua dos arquitetos» [22] ou, de uma forma um pouco mais precisa, declara-nos que alguns arquitectos «concorrerаõ com a sua asistencia, e varias plantas» [23]. Esse memorialista, que descreve de uma maneira bastante completa as obras efectuadas, não nos dá qualquer indicação sobre os autores das tais «varias plantas».

A primeira questão que devemos levantar é sobre a existência ou não de um plano inicial, por parte do Cabido, sobre o que foi feito na Sé. Teria havido desde o início a ideia de se realizar a profunda transformação concretizada entre 1717 e os finais dos anos trinta da centúria, ou, pelo contrário, esta foi surgindo como consequência do que se ia fazendo? Inclinamo-nos para esta segunda hipótese na fase inicial mas, a partir de 1719/1720, todo o processo é incrementado de uma forma global, ultrapassando as razões apresentadas para as obras: reparar em muitas partes o edifício; criar interiormente mais espaço; e iluminar, através de janelas, o seu interior.

A segunda questão é a quem teria recorrido o Cabido para riscar as plantas. Questão difícil de precisar mas que tentaremos clarificar com as informações documentais que chegaram até nós. As ligações entre os riscos e os respectivos autores é pouco clara (ou quase inexistente) na maior parte dos casos, assim como entre o projecto e a estrutura projectada já que, quase sempre, se escreve *fez riscos* mas não se diz de quê. Por vezes, a ligação da responsabilidade de alguém como arquitecto da Sé confirma-se por referências documentais que nada têm a ver com as obras ali efectuadas. Perante a dificuldade da questão, iremos associar às obras realizadas na Sé só os riscadores que, de uma forma directa ou indirecta, tenham uma relação documentada com elas. Esta lista – de certeza incompleta com o possível aparecimento de novos dados com referências a outros riscadores – procura estabelecer a realidade que as actuais fontes documentais revelam.

A atribuição feita por Robert C. Smith [24] a Nicolau Nasoni como responsável de obras de arquitectura na Sé não tem, até hoje, qualquer prova documental, como escreve o próprio autor: «Não há, como já observámos, uma só escritura que ligue o nome de Nicolau Nasoni com alguma parte das obras, excepto as vagas referências às pinturas da Sé.» [25].

---

[18] «cano novo».

[19] A.D.P., Mitra, nº 1815-5, fl. 162v., fl. 163, fl. 163v., fl. 164, fl. 165, fl. 166v., fl. 167, fl. 167v., fl. 168, fl. 168v., fl. 169, fl. 169v., fl. 170, fl. 170v., fl. 171, fl. 171v., fl. 172, fl. 172v.

[20] A.D.P., Mitra, nº 1852 (52).

[21] A.D.P., Mitra, nº 1815-5, fl. 175v., fl. 176, fl. 176v., fl. 177, fl. 177v., fl. 178, fl. 178v., fl. 179, fl. 179v., fl. 180, fl. 180v., fl. 181, fl. 181v., fl. 182, fl. 182v., fl. 184, fl. 184v., fl. 186, fl. 186v.
A.D.P., Mitra, nº 1852 (2, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 10, 14, 15, 16, 18, 28, 33, 35).

[22] A.D.P., Mitra, nº 1842, doc. nº 3, fl.16.

[23] A.D.P., Mitra, nº 1842, doc. nº 1, fl. 15.

[24] *Nicolau Nasoni Arquitecto do Porto*. Lisboa: Livros Horizonte, p. 1966, p. 55-62 e p. 70-74.

[25] Idem, p. 58.

Quando o pintor/arquitecto chegou ao Porto em 1725, uma parte considerável das transformações da catedral estava feita ou em estado avançado do trabalho. Por encomenda do Cabido faria, em 1734, uma planta para o Paço Episcopal, cujo âmbito ignoramos, e em 1737, executou riscos para a quinta de Santa Cruz. Mais tarde, fez traças para o altar de prata da capela do Santíssimo Sacramento (1755) [26] e, possivelmente, o risco para as grades de bronze da capela-mor (1754) [27]. Limitados a estas informações a actuação de Nicolau Nasoni, na Sé restringe-se às duas intervenções referidas e à grande obra de pintura (e mesmo esta estranhamente mal documentada) que preencheria todo o espaço interior e os tramos da galilé. Esta imensa obra de pintura levou a que ainda em 1733 fosse designado por «mestre pintor das obras da Sé, desta cidade» [28]. Com a designação de mestre pintor do Porto, e não de arquitecto, aparece como testemunha numa escritura em 1736 [29].

Tendo vindo para a cidade para pintar o interior da Sé, a sacristia e o tecto da galilé, conviveu e mais tarde colaboraria com aqueles que lá trabalhavam: António Pereira, presente na Sé desde 1719, e Miguel Francisco da Silva, que veio para o Porto na altura da construção do grande retábulo da capela-mor (1727-1729) [30]. Esta colaboração é bem conhecida com a grande obra do corpo da Sé de Lamego. Em 1733 o «arquitecto» Miguel Francisco da Silva foi a Lamego para «aarematar as obras da See», em 1734 foram chamados à mesma cidade os dois «arquitectos» Nicolau Nasoni e António Pereira, sendo este último o responsável pelo projecto do corpo da catedral, cuja cobertura Nicolau Nasoni pintaria [31]. Esta situação de parceria ocorrida em Lamego, levanta-nos a questão sobre o que se passou com a construção da igreja dos Clérigos, cuja obra, com risco de Nasoni, foi arrematada por António Pereira (1732). O que este executou seria criticado por Miguel Francisco da Silva [32]. O que se passou com a construção da igreja dos Clérigos é difícil de explicar, com os elementos que temos, já que, como vimos, os três artistas vão colaborar em 1734 em Lamego. A complexa e mal conhecida relação dos artistas entre si, e destes com quem lhes encomenda a obra, poderá ser a razão do que aconteceu.

Ao contrário de Robert C. Smith, pensamos que Nicolau Nasoni – que veio para o Porto, como referimos, como pintor «que anda pintando esta See Cathedral» (1731) [33] – não teve na Sé o lugar que lhe tem sido dado como arquitecto. A inexistência, até ao momento, de qualquer documento que o associe a uma obra de arquitectura na Sé do Porto, no período em estudo (1717-1741), leva-nos a excluí-lo como responsável de projectos, ainda que provavelmente possa ter colaborado, como o demonstra a parceria na Sé de Lamego. Nicolau Nasoni na Sé, à luz dos testemunhos que deixou, foi o seu grande pintor e, só por isso, tem um lugar cimeiro na história do edifício.

[26] PINHO BRANDÃO, Domingos (D.) – Trabalhos de Nasoni ainda desconhecidos, in *Boletim Cultural*, vol. XXVII. Porto: Câmara Municipal do Porto, 1964, p.127.

[27] Idem, ibidem, p. 129.

[28] MAGALHÃES BASTO, Artur de – Nasoni e a igreja dos Clérigos, in *Estudos Portuenses*, vol. II. Porto: Biblioteca Pública Municipal, 1963, p.155.

[29] MAGALHÃES BASTO, Artur de – *Apontamentos para um dicionário de artistas e artífices que trabalharam no Porto do século XV ao XVIII*. Porto: Câmara Municipal do Porto, 1964, p.179.

[30] PINHO BRANDÃO, Domingos (D.) – *Obra de talha dourada, ensamblagem e pintura na cidade e na diocese do Porto*, vol. III. Porto: 1986, p. 28.

[31] PINHO BRANDÃO, Domingos (D.) – Nicolau Nasoni e a reconstrução da Catedral de Lamego, in *Beira Alta*, vol. XXXVI. Viseu: Junta Distrital de Viseu, 1977, p.171-185.

[32] COUTINHO, Bernardo Xavier – *A igreja e Irmandade dos Clérigos. Apontamentos para a sua história*. Porto: Câmara Municipal do Porto, 1965, p.85-97.

[33] Idem, ibidem, p. 148.

2.1. João Pereira dos Santos

Ainda que a documentação também silencie a sua actuação, temos que levantar a hipótese de ter sido o arquitecto João Pereira dos Santos o primeiro responsável pelo que se fez na Sé nos primeiros anos das obras iniciadas em 1717. João Pereira dos Santos além de ser, desde finais do século XVII e o primeiro quartel do século XVIII, uma das principais figuras da arquitectura portuense foi a quem o Cabido encomendou o projecto da nova Casa do Cabido [34]. Esta ligação, e os seus méritos como arquitecto, leva-nos a considerá-lo como riscador, pelo menos numa primeira fase, das obras empreendidas na Sé.

2.2. Manuel do Couto e Azevedo

A primeira notícia que temos de um autor de riscos para as obras de transformação da Sé é de Abril de 1719 [35]. Nessa altura foram pagos ao capitão Manuel do Couto e Azevedo [36] 70.270 réis, devido à despesa feita com um «reposteiro» para a nova Casa do Cabido, e respectivo «feitio» e com vários riscos para as obras da Sé. Em 23 de Dezembro, recebeu mais 72.000 réis «pela assistência que tem feito há mais de seis mezes nas obras da Sé, e alguns riscos de talha» [37]. Estes dois pagamentos permitem conhecermos um dos riscadores relacionados com a Sé. A actividade do capitão Manuel do Couto e Azevedo é, como acontece na maior parte dos casos, mal conhecida, mas sabemos que foi chamado, em 1716, na qualidade de irmão da Venerável Ordem Terceira de São Francisco e de ser o «maes peritto», para se pronunciar sobre um novo lampadário para a capela da Ordem, e para o qual fez uma planta [38].

A partir de Setembro de 1719, sucedem-se as entregas de dinheiro ao capitão Manuel do Couto e Azevedo para pagar a entalhadores e pedreiros – «dos jornais dos officiais de escultor» [39]; aos «mestres entalhadores e pedreiros» das capelas das naves, capelas do cruzeiro [40] e porta (s) travessa(s) da Sé [41] – assim como pela sua «assistência» às obras da Sé [42]. O último pagamento feito ao capitão Manuel do Couto e Azevedo é de 6 de Maio de 1721, já que no pagamento de 29 do mesmo mês o dinheiro é entregue a João do Couto e Azevedo [43], do «trabalho e assistencia que fés seu pay».

Todas estas informações permitem ver que o capitão Manuel do Couto e Azevedo, além de ter fornecido riscos, nomeadamente para obra de talha, esteve, entre 1718/19 e 1721, directamente envolvido com as obras da Sé.

---

[34] «Se mandou dar por despacho a João Pereira dos Santos architeto das obras da Caza do Cabbido; e fabrica pella assistência e plantas, que tem feito nas ditas obras e há de continuar athê o fim dellas secenta mil reis 60.000». A.D.P., Mitra, nº 1815-5, fl. 60.

[35] A.D.P., Mitra, nº 1815-5, fl. 23.

[36] É referido também em A.D.P., Mitra, nº 1816-1.

[37] A.D.P., Mitra, nº 1815-5, fl. 65.

[38] FERREIRA-ALVES, Joaquim Jaime B. – Elementos para o estudo da arquitectura das duas capelas da Venerável Ordem Terceira de São Francisco do Porto, *Património*, vol. II. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2003, p.359, nota 84.

[39] A.D.P., Mitra, nº 1815-5, fl. 27v.

[40] A.D.P., Mitra, nº 1815-5, fl. 29.

[41] A.D.P., Mitra, nº 1815-5, fl.28v., fl. 30. fl. 30v.. fl. 31v., fl. 33 (capelas do cruzeiro), fl. 34 (capelas da nave da igreja da Sé), fl. 35 «, fl. 36 (Abril de 1720: do resto de duas capelas da «banda» do claustro), fl. 36v., fl. 37 (capelas das naves), fl. 37v., fl. 38; fl. 39; fl. 40; fl.41; fl. 41v.: fl.42; fl.45; fl.46v.; fl.47v.; 48.

[42] 1720-1721: fazia os pagamentos aos oficiais da talha. A.D.P., Mitra, nº 1852, fl. 2, fl. 2v., fl. 3, fl. 3v., fl. 4.

[43] A.D.P., Mitra, nº 1815-5, fl.49. Em Setembro de 1721 João do Couto e Azevedo recebeu 19.200 réis. A.D.P., Mitra, nº 1852, fl. 6, e Mitra, nº 1815-5, fl. 145.

2.3. *António Pereira*

A vinda de Lisboa, em 1719, de António Pereira para trabalhar na Sé, é de uma enorme importância para a história do Barroco do Porto e do Norte. Contratado como *mestre de estuque* para um programa imenso, que foi o revestimento quase total, do interior da Sé em estuque, foi, provavelmente, o grande arquitecto da transformação barroca da catedral portuense. Este «enigmático arquitecto», nas palavras de Vítor Serrão [44], veio para a cidade como mestre de estuque – ou mestre pedreiro do estuque [45], como é designado num pagamento de Outubro de 1719 – denominação habitual nos pagamentos que o Cabido lhe fez entre 1719 a 1723. A partir de 1724, aparece referido como: «mestre de Lisboa e obras da Sé, e novo cano» da água da Mitra; mestre das obras da Sé; mestre das obras da capela-mor [46] (1724-1725), onde trabalhou com um oficial [47]; mestre das portadas do claustro; e, em 1734, mestre das escadas e alpendre da porta travessa [48]. A partir deste ano foi, como referimos, para Lamego, onde, como arquitecto, foi o responsável da obra do corpo da Sé, que só por si bastava para se avaliar a importância de António Pereira na arquitectura barroca portuguesa.

A sua presença na Sé do Porto está bem documentada: nos sucessivos pagamentos [49] pelo seu trabalho; nas diversas obras, como vimos, de que foi responsável [50]; nos contactos (directos e indirectos) com Lisboa para a vinda de materiais para as obras (cal para o estuque e pedras; lousas pretas, carretos delas, e fretes e condução dos materiais que vieram de Lisboa para estuque, Abril de 1720; parte das pedras do púlpito novo e mais materiais e lousas pretas (1720); 25 alqueires de «rolão» de pedra que veio da cidade de Lisboa, 18 de Julho de 1724; 8 pedras mármores para as obras da capela-mor, 1725; pedras mármores pretas e vermelhas «para ornato das paredes nos claros da cappela mor», 1725; pedras mármores amarelas e brancas de Lisboa, 1727; recebeu 48.000 réis pelo azulejo que tinha mandado vir de Lisboa, 1727; e pedras mármores de Lisboa, 1727); e nas referências, que chegaram até nós, da sua actividade, e nas quais a sua ligação com a Sé é referida.

António Pereira entre 1724 e 1725 executou projectos para dois edifícios no Porto: o Recolhimento de Órfãs de Nossa Senhora da Esperança e a Casa de São João-o-Novo. Em 1724, a Santa Casa da Misericórdia do Porto encarregou o mestre de estuque da Sé, «sujeito de grande ideia, e a quem o Cabido mandou vir de Lisboa para o desenho das obras da Sé», a executar o risco para o recolhimento a levantar em São Lázaro [51]. No ano seguinte, apa-

[44] *História da Arte em Portugal. O Barroco*. Lisboa: Editorial Presença, 2003, p. 267.

[45] A.D.P., Mitra, nº 1815-5, fl. 29.

[46] A.D.P., Mitra, nº 1852, s/fl.

[47] Ganhava 800 réis por dia. A.D.P., Mitra, nº 1852 (52).

[48] Verbas recebidas por António Pereira em 1734: 29 de Janeiro: 300.000 réis; 21 de Abril: 200.000 réis; 11 de Junho: 300.000 réis; 30 de Julho: 200.000 réis; 22 de Agosto: 200.000 réis; 7 de Outubro: 200.000 réis; 4 Novembro: 200.000 réis; 2 Dezembro: 200.000 réis.
A.D.P., Mitra, nº 1853 (39). Em 4 de Agosto pagaram 10.300 réis ao lavrador Manuel Gonçalves de tirar os entulhos dos alicerces do alpendre, e 3m 2 de Setembro pagaram ao lavrador Inácio Pinto por ter tirado o entulho das obras das tribunas e do alpendre.

[49] Em 1726, como «mestre das obras» recebia 800 réis por dia. A.D.P., Mitra, nº 1852 (52), s/fl. Um oficial que trabalhava com António Pereira recebia 150 réis por dia.

[50] Num documento de 24 de Julho de 1728 aparece referido um António Pereira oficial do Juízo Eclesiástico: «O Thezoureiro das Condemnações da Sé dará por conta das mesmas seiscentos reis a António Pereira official do Juízo Eclesiástico do gasto que fez em ir a Rio Tinto, e à Infesta notificar os homens que dão pedra para a Sé. Porto 24 de Julho de 728. Barboza». A.D.P., Mitra, nº 1852 (230).

[51] FERREIRA, J.A. Pinto – *Recolhimento de Órfãs de Nossa Senhora da Esperança (Fundado na cidade do Porto no séc. XVIII)*. Porto: Câmara Municipal do Porto, s/d. Ver p. 74-75, nota 10.

rece como o arquitecto da casa que Pedro da Costa Lima, mandou edificar em frente do Convento de São João-o-Novo. No contrato (20 de Março de 1725) para a sua execução, além de se referir que a planta e apontamentos da Casa de São João-o-Novo foram feitos por António Pereira, este é designado como «mestre das obras da See desta cidade» [52]. Em 1729, num contrato de obra para o Convento de Santa Clara do Porto, em que intervém António Pereira, este é mencionado como «arquitecto das obras da Sé» [53]. A sua presença em duas igrejas do Porto nos anos trinta, na igreja dos Clérigos e na igreja de Santo Ildefonso, precisa de reflexão e estudo; daí, neste momento, deixarmos só referida a sua presença, aguardando os resultados da investigação que nos ocupa actualmente. Por fim, o que conhecemos da actividade de António Pereira termina na obra da Sé de Lamego (1734-1735) [54], com o projecto do corpo da igreja, e com a notícia de ter feito desenhos (1735) para os novos altares laterais [55] da Confraria do Senhor Bom Jesus de Barcelos, e referido como «conceituado arquitecto portuense».

Assinatura de António Pereira em 1724
(A.D.P., Mitra, nº 1852-13)

Assinatura de António Pereira em 1725.
Assinatura feita no contrato para a construção da Casa de São João-o-Novo, em que aparece designado como «mestre das obras da Se» do Porto.

A importância que António Pereira tinha nas decisões relacionadas com as obras da Sé é confirmada pela forma como foi ouvido acerca do risco do novo retábulo para a capela-mor. Numa das cartas enviadas de Lisboa (8 de Fevereiro de 1727) para o cónego Dr. Domingos Barbosa, André Vaz Vieira, procurador dos negócios da Mitra, escreve que a aceitação do(s) risco(s) «penderá da aprovação» de António Pereira [56]. Em 1727 já Nicolau Nasoni pintava na Sé, e não é o italiano que se pronuncia sobre o projecto mais conveniente para o retábulo da capela-mor, mas sim António Pereira.

[52] FERREIRA-ALVES, Joaquim Jaime B. – António Pereira: arquitecto do Palácio de S. João Novo, *Boletim Cultural*, 2ª série, vol. 7/8. Porto: Câmara Municipal do Porto, 1989/90. p. 241-258.
[53] FERREIRA-ALVES, Natália Marinho – Nótula para o estudo da actividade do arquitecto António Pereira na cidade do Porto, *Revista da Faculdade de Letras*, IIª série, vol. IX. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, p. 389-397.
[54] COSTA, M. Gonçalves da – *História do Bispado e Cidade de Lamego*, V. Lamego: 1986, p.582-563.
[55] FERREIRA DE ALMEIDA, Carlos Alberto – *Barcelos*. Lisboa: Editorial Presença, 1990, p. 67.
[56] MAGALHÃES BASTO, Artur – *Estudos Portuenses*, vol. II. Porto: Biblioteca Municipal do Porto, 1963, p. 36.

2.4. *Miguel Francisco da Silva*

Miguel Francisco da Silva[57], arquitecto[58] de Lisboa, vai desenvolver no Porto e no Norte uma importante actividade na função indicada, mas principalmente como entalhador. Vindo para o Porto para executar o grande retábulo da capela-mor da Sé, colaboraria, também, como arquitecto no mesmo edifício. Referido frequentemente nos pagamentos como Miguel Francisco[59], aparece ao longo da sua carreira designado ou como «Mestre de obra de Arquitectura», ou então como mestre entalhador, o que define o perfil da sua actividade.

2.5. *António Vital Rifarto*

António Vital Rifarto foi também riscador das obras da Sé. Em 4 de Março de 1727 recebeu um pagamento por «debuxar» as plantas dos retábulos da Sé. Foi também o responsável pelos azulejos da varanda de cima do claustro para os quais recebeu três pagamentos em 1734: 5 de Junho (48.000 réis); 28 de Agosto (48.000 réis)[60]; e 1 de Outubro (150.000 réis)[61]. Uma nova verba (24.000 réis) foi-lhe paga, em 1 de Agosto de 1738, «a conta do azulejo a que se tinha obrigado antes da suspensão das obras para a capela de Santa Catarina e para a do Senhor da Agonia»[62].

3. Artistas e artífices

O relatório sobre as obras efectuadas refere o conjunto de profissões que foram chamadas para os melhoramentos, na Sé e nos outros edifícios mencionados, mandados executar pelo Cabido, num item intitulado «Todos os oficiaes até o fim»[63]. Nesta lista relata-se o que a cada grupo profissional competia fazer, dando-nos assim a informação das diversas funções que desempenhavam, ainda que mantendo a indefinição de algumas, como é o caso dos pintores. Ao referi-los limita-se ao pintor-artista, não abrindo um item para o pintor comum, que nós inventariamos juntamente com os douradores já que, uns e outros executam, por vezes, os mesmos trabalhos.

---

[57] FERREIRA-ALVES, Natália Marinho – Breve ensaio sobre a obra de Miguel Francisco da Silva, *Poligrafia*, nº 2. Arouca: 1993, p. 71-101.
[58] Ver nota 4.
[59] MAGALHÃES BASTO, Artur de – *Apontamentos...*, p. 347-358.
[60] «Paguei a Baltazar Martins de Carvalho, morador ao Corpo da Guarda para remeter a seu cunhado António Vital a Coimbra» 48.000 réis por conta do azulejo para o claustro da Sé.
[61] A.D.P., Mitra, 1853 ((39), s/fl.
[62] A.D.P., Mitra, nº 1853 (1), s/fl.
[63] A.D.P., Mitra 1842, doc. 4, s. fl.
FERREIRA-ALVES, Joaquim Jaime B. – *O Porto na Época dos Almadas. Arquitectura.Obras Públicas*, vol. I. Porto: Câmara Municipal do Porto, 1988, p. 64-65.

Profissões que contribuiram para as obras

CANTEIROS	«Os canteiros andavão em muitos ranchos huns fazendo pedrestais gigantes collunas pillares e outros com pedrarias pera as capellas outros com pedrarias para as trebunas outros com pedrarias para os pórticos outros com pias pera as conduçois das aguas outros com as pedras que vierão da corte outros abrindo boracos para chumbar chapas e pregos para combotas e sarrafos para os estuques outros pelas pedreiras tirando escoadrias e alvenarias»
ALVANÉUS[64]	«Os alveneos huns andavão fazendo paredes outros abobedas e telhados outros asentando pedrarias outros fazendo os estuques outros rompendo capellas e pórticos outros encanando agoa e fazendo tudo o mais que lhe pertence a mesma»
CARPINTEIROS	«Os carpinteiros huns andavão fazendo portas e janellas outros madeirando cazas e forrando as outros fazendo curvos e cambotas e fasquiados tudo pera os estuques outros vigando e asoalhando outros por muitas partes a conduzirem madeiras de castanho vigas frichais barrotes taboados pranchas paos para os madeiramentos ripas forros outros andavão nas conduçois da madeira de pinho que desta vinhão muitos pinheiros para andames escoras apontoados simples caretas mastros sarilhos padiolas e para dos mesmos pinheiros se fazer taboado para os mesmos andames»
ENTALHADORES	«Os entalhadores huns andavão fazendo retabolos para as capellas outros fazendo capiteis vazas feixes dos arcos e florois outros fazendo orgos trebunas e grades para as mesmas outros andavão na condução das madeiras de castanho as melhores e mais groças que avia para collunas e feguras dos ornatos e para os santos que se collocarão nas capellas w pera a mesma talha»
ESCULTORES	«Os escultores andavão fazendo as feguras para os ornatos das capellas orgos e por sima dos ornatos das trebunas»
IMAGINÁRIOS	«Os imaginários andavão fazendo os santos que se collocarão nas capellas»
LADRILHADORES	«Os ladrilhadores andavão azulejando Cazas do Cabido escadas bauptisterio samcrestia»
MARCENEIROS	«Os marcineiros andavão fazendo as cadeiras do coro retabollo e cachois da samcristia e tudo o que toca a madeira preta»
TORNEIROS	«Os torneiros andavão a tornear grades de madeira e tocheiros e tudo mais que compete do seu oficio»
PINTORES	«Os pintores andavão fazendo painéis para o forro da Caza do Cabido bauptisterio samcrestia e pera o cruzeiro»
DOURADORES	«Os douradores andavão dourando retabollos orgos tribunas vazas capiteis fechos florois e tudo o mais que lhe pertence»
FERREIROS	«Os ferreiros huns andavão fazendo grades para janellas chapas e pregos para segurança das madeiras dos estuques outros andavão fazendo ferramentas pera pedreiras e obras e aguçando as mesmas ferramentas outros andavão fazendo linhas de ferro para segurança das pedrarias outros andavão fazendo chapas com muita groçura para segurança das mesmas pedrarias orgos retabollos»
SERRALHEIROS	«Os saralheiros (?) fazião fechaduras machos, femeas, consertos, feichos de borda, escodetes, chaves e tudo o mais que pertence ao seu oficio».
LATOEIROS	«Os latoeiros fazião grades para os púlpitos pregos para as portas escodetes para os cachois da samcrestia esguichos para asentos»
PICHELEIROS	«Os picheleiros fazião canos para as conduçois das agoas e repuchos das mesmas chapas pera as janellas do zimbório canos para o mesmo»
VIDRACEIROS	«Os vidraceiros fazião vidraças para todas as janellas trebunas e redes da mesma sorte»
OLEIROS	«Os oleiros fazião alcatruzes e telhois para a condução das agoas e canos para todos os telhados»

[64] Pedreiro que trabalha com pedra e cal, na construção de casas.

As informações sobre os artistas e artífices podem ser completadas com o levantamento da documentação relacionada com o pagamento dos trabalhos, ou com outro tipo de documentação que relacione um artista com as obras empreendidas pelo Cabido. Tal é o caso de Domingos Alves, «trabalhador nas obras da Sé», que em 7 de Agosto de 1721, recebeu 1.200 réis «para remediar huma enfermidade» [65].

O inventário realizado permitiu levantar um número considerável de informações e de artistas e artífices. Neste caso, temos consciência que seriam muito mais, já que quase sempre só são nomeados os responsáveis pelas empreitadas, e não a totalidade dos seus colaboradores.

Inventário de artistas, artífices e fornecedores de materiais

Pedreiros/Canteiros			
Ano	Nome	Obra	Fonte
1717, 1718, 1719	COSTA, António da	– obra no claustro; – obra da Casa da Fábrica, secretas e lajeamento; – varanda do Claustro, «aplumar a dita varanda»; – obra da capela do claustro «de a desfazer, e abrir os buracos para as linhas de ferro»; – paredão e escada do cemitério; – lajeamento de fora do cemitério; – lajeamento do quintal da Sé; – lajeamento e mais obras fora da porta do quintal da Sé; «obra do lagiamento do quintal fora da porta do claustro »; – forneceu doze colunas de pedra para as obras do quintal da Sé; – feitio das colunas de pedra do pátio do quintal do claustro da Sé e padieiras para a dita obra; – cobertos fora da porta do claustro da Sé	A.D.P., Mitra, nº 1815– 5, fl. 12, fl. 12v., fl. 13, fl. 14, fl. 14v., fl. 15, fl. 16, fl. 17, fl. 18, fl. 19v., fl. 20v., fl. 21v., fl. 22, fl. 22v., fl. 23v., fl. 24, fl. 25v., fl. 30v.
1717, 1718, 1719, 1720, 1721, 1722	FERNANDES, Sebastião; COSTA, António da	– Casa do Cabido; – novas frestas do zimbório da Sé; – lajeamento e frestas da Sé; – obras das frestas do corpo da igreja; casa dos foles do órgão e escada da torre; – escada da torre, e coro; – frestas do cruzeiro; torre e coro; – capelas do cruzeiro	A.D.P., Mitra, nº 1815– 5, fl. 12, fl. 12v., fl. 13, fl.14, fl. 14v., fl. 15v., fl. 16 v., fl. 17, fl. 17v., fl. 18, fl. 19v., fl. 20v., fl. 21, fl. 22, fl. 22v., fl. 23v., fl. 24, fl. 25, fl. 25v., fl. 26v., fl 27, fl. 27v., fl. 28, fl. 29, fl. 30v., fl. 31v., fl. 33, fl. 33v., fl. 34v., fl. 35, fl. 35v, fl. 36, fl. 37, fl. 37v., fl. 39, fl. 39v., fl. 40, fl. 40v., fl. 41, fl. 41v., fl. 42, fl. 42v., fl. 43, fl. 43v., fl. 45, fl. 45v., fl. 46, fl. 46v., fl. 47, fl. 47v., fl. 48, fl. 48v., fl. 49, fl. 49v., fl.

[65] A.D.P., Mitra, nº 1852 (1), fl. 9v.

[66] E companheiros, pedreiros das obras da Sé

[67] António da Costa aparece referido, num pagamento de 18 de Outubro de 1722, como companheiro de Sebastião Fernandes.

Pedreiros/Canteiros			
Ano	Nome	Obra	Fonte
			144, fl. 144v., fl. 145, fl. 145v., fl. 146, fl. 146v., fl. 147, fl. 147v., fl. 148, fl. 148v., fl. 148ª, fl. 148av., fl. 149, fl. 149v., fl. 150, fl. 150v., fl. 151, fl. 151v., fl. 152, fl. 152v., fl. 153, fl. 153v., fl. 154, fl. 154v., fl. 155, fl. 155v., fl. 156, fl. 156v., fl. 162v. A.D.P., Mitra, nº 1852, fl. 2, fl. 2v., fl. 3, fl. 3v., fl. 4, fl. 4v., fl. 5, fl. 5v., fl. 6, fl. 6v., fl. 7, fl. 7v., fl. 16v., fl. 17, fl. 17v., fl. 18, fl. 18v., fl. 19, fl. 19v., fl. 20
1718	SANTOS, António dos; PINTO, José	– telhados da varanda do claustro da Sé; – obras novas da varanda; – frestas da varanda e mais obras (José Pinto)	A.D.P., Mitra, nº 1815– 5, fl. 16v., fl. 17, fl. 17v., fl. 18, fl. 18v., fl. 19
1723, 1725	PEREIRA, Pedro, da freguesia de Campanhã	– pagamento de jornais dos oficiais que com ele trabalham nas obras da Sé – padieiras de pedra para as obras das quatro frestas da capela-mor (1725); – treze padieiras de pedra (1725)	A.D.P., Mitra, nº 1815– 5, fl. 157, fl. 157v., fl. 158, fl. 158v., fl. 159, fl. 159v., fl. 160, fl.160v., fl. 161, fl. 161v., fl. 162, fl. 175v., fl. 176, fl. 177, fl. 179, fl. 180v.
1723, 1724, 1725, 1726	FRANCISCO, Manuel [68], «da Infesta»	– entregou sete pilares de pedra para as obras da capela-mor da Sé, e vai continuando com as mais necessárias; – cem pias e «cobertouras» para o cano da água da Mitra; – «ajustou os pillares de pedra para as obras da cappela mor da Sé, e tem entregue the o prezente dês»; – «elle tem tomado toda a pedra dos pillares da cappella mor a preço de sete mil reis cada pillar como também alguns escarcois da mesma»; – «95 pias de pedra, com sua padoura»; – «â conta da obra das cem pias de pedra para o novo cano da agua da Mitra»; – «das pias de pedra que faz para o novo cano da agua da Mitra por novo ajuste a 630 reis cada huma, e sapadoura», foram encomendadas 105 pias e duas «sapadouras»; – forneceu pedra para as obras da capela-mor (1725)	A.D.P., Mitra, nº 1815– 5, fl. 163v., fl. 166, fl. 166v., fl. 167v., fl. 168v., fl. 169v., fl. 171v., fl. 185v., fl. 187 A.D.P., Mitra, nº 1852 (7), (11), (12), (38)

[68] Assina em cruz. «do Tilheiro freguezia de Infesta, couto de Leça de Balio».

Pedreiros/Canteiros			
Ano	Nome	Obra	Fonte
1725, 1726	BERNARDES, Manuel, da freguesia de Rio Tinto	– forneceu padieiras, e mais pedra para a obra da casa dos foles do órgão da capela-mor; – forneceu pedras para as obras da capela-mor	A.D.P., Mitra, nº 1815– 5, fl. 184v., fl. 187
1725, 1727	FRANCISCO, António, «da Infesta»	– forneceu pedra para as obras da casa nova dos frontais (1725); – pedra para as obras; – pedra que se obrigou a dar para os botaréus da torre do relógio	A.D.P., Mitra, nº 1815– 5, fl. 185v. A.D.P., Mitra, nº 1852, fl. 75, fl. 76v.

Estucadores			
Ano	Nome	Obra	Fonte
1719, 1720, 1721, 1722, 1723, 1724; 1726, 1727	PEREIRA, António [69]	– obra de estuque da Sé; – novo cano da água da Mitra; – obras das portadas [70] e arcos do claustro; – portada da sacristia; – capela-mor – mudança e acrescentamento que fez nas quatro portas e arcos do claustro; – obra de pedraria do cruzeiro	A.D.P., Mitra, nº 1815-5, fl. 26, fl. 27, fl. 27v., fl. 28v., fl. 29, fl. 30, fl. 33, fl. 35v., fl. 36, fl. 36v., fl. 37v., fl. 38, fl. 38v., fl. 39v., fl. 40, fl. 40v., fl. 41v., fl. 42v., fl. 43, fl. 45, fl. 46, fl. 47, fl. 47v., fl. 48, fl. 48v., fl. 49v., fl. 144, fl. 145, fl. 145v., fl. 146v., fl. 147, fl. 147v., fl. 148v., fl. 148ª, fl. 148av., fl. 149, fl. 149v., fl. 150v., fl. 151, fl. 151v., fl. 153, fl. 154, fl. 155v., fl. 156v., fl. 157v., fl. 158v., fl. 160, fl. 161v., fl. 162, fl. 163, fl. 164v., fl. 167, fl. 169, fl. 170v., fl. 172, fl. 173, fl. 177, fl. 177v., fl. 178, fl. 179, fl. 180v., fl. 182, fl. 182v., fl. 184, fl. 185v., fl. 186v., fl. 187 A.D.P., Mitra, nº 1852 (1B), (89), (52), fl. 2, fl. 2v., fl. 3, fl. 3v., fl. 4, fl. 4v., fl. 5, fl. 5v., fl. 6, fl. 6v., fl. 7, fl. 7v., fl. 16v., fl. 17, fl. 17v., fl. 18, fl. 18v., fl. 19, fl. 19v., fl. 20, fl. 75, fl. 75v., fl. 76, fl. 76v., fl.77v., fl. 78,fl. 79, fl. 80, fl. 80v., fl. 81, fl. 81v. A.D.P., Secção Notarial, Po-9, 3ª série, nº 24, fl. 206v.-207v.
1722	XAVIER, Francisco [71], oficial do mestre de estuque		A.D.P., Mitra, nº 1815-5, fl. 150v. A.D.P., Mitra, nº 1852, fl. 17v.

[69] E arquitecto.
[70] No pagamento que recebeu em 22 de Outubro de 1727 refere-se «portas da sanchrestia».
[71] «oficial do estuque desta Sé, de ajuda de custo da jornada para a cidade de Lisboa attendendo ao deligente serviço que fés dês o principio nas obras delle 12$000».

Escultores			
Ano	Nome	Obra	Fonte
1718	TAVEIRA, Manuel de Almeida	– figura da Sapiência para o púlpito da Sé (os 16.800 réis foram entregues ao padre Bernardo António Dias, procurador da Mitra)	A.D.P., Mitra, nº 1815-5, fl. 20v.
1719	ROCHA, Domingos da	– do feitio da imagem de Cristo da Casa do Cabido (recebeu 21.600 réis)	A.D.P., Mitra, nº 1815-5, fl. 28v.
1725, 1726, 1727	ADÃO, Manuel Carneiro, residente nas Hortas	– quatro figuras para o órgão; -para as figuras da varanda do órgão da Sé; – «Dez figuras sobre o remate dos dois pórticos aos escultores João de Miranda [...], e a Manuel Carneiro Adão [...]» [72]	A.D.P., Mitra, nº 1815-5, fl. 176, fl. 186v.
1726	MIRANDA, Manuel, mestre escultor do Porto	– obras que «constão da sua petição» [73] (o pagamento não teve efeito)	A.D.P., Mitra, nº 1815-5, fl. 186v.
1727	MIRANDA, João de, residente fora da Porta de Cimo de Vila	– figura da porta da torre; uma das figuras «que estão a porta principal»	A.D.P., Mitra, nº 1852, fl. 75v., fl. 80
1729-1731	LAPRADE, Claude	– santos «que estava fazendo»; – «dey ao Laprada pello ultimo ajuste da emportancia dos santos de que deu recibo per ficar de todo paga»; – dei no «Passo da Madeira» pelo bilhete para irem livremente os santos; -dei a dezasseis homens de ganhar de levarem os santos da casa do Laprade ao barco; – dei aos homens de ganhar que tiraram do barco os quatro caixões dos santos que vieram de Belém e de os levarem a um armazém; – um barco que levaram os santos a Belém quando foram embarcar em um navio inglês; aos homens de ganhar que tiraram do armazém os santos e os levaram a bordo	A.D.P., Mitra, nº 1852 (418), s/fl.

[72] PINHO BRANDÃO, Domingos (D.) – Obra de talha..., vol. III, p. 94-95.
[73] Idem, ibidem, p. 95

Entalhadores			
Ano	Nome	Obra	Fonte
1718	MARTINS, Salvador	– rosas e florões da nova Casa do Cabido	A.D.P., Mitra, nº 1815-5, fl. 17, fl. 18
1718, 1727	COSTA, Luís Pereira da, de Santo Ildefonso	– talha da Casa do Cabido; – comprou madeiras para o retábulo da capela-mor (1727); – tomou de empreitada a «factura de duas caixas dos dois órgãos da cappela mor» (1727); – continua a compra de madeiras para o retábulo da capela-mor; trabalhava no retábulo da capela-mor	A.D.P., Mitra, nº 1815-5, fl. 17v., fl. 21 A.D.P., Mitra, nº 1852, fl. 75, fl. 75v., fl. 76v., fl. 77, fl. 77v., fl. 78, fl. 80v.
1721, 1722	MOUTINHO, Ambrósio, mestre de talha		A.D.P., Mitra, nº 1815-5, fl. 49v., fl. 144, fl. 145, fl. 145v., fl. 146v., fl. 147, fl. 148, fl. 148v. A.D.P., Mitra, nº 1852, (1), fl. 16v.
1726		– foram pagos 22.220 réis aos carpinteiros que «desfizerão o retábulo da capella mor»	A.D.P., Mitra, nº 1852 (52)
1726	PINTO, Caetano da Silva, mestre entalhador	– acrescentamento dos retábulos do corpo da Sé	A.D.P., Mitra, nº 1852 (52)
1727	OLIVEIRA, Garcia Fernandes, mestre entalhador, da freguesia de Santo Ildefonso	– obra dos florões e capitéis para a capela-mor (1725); – obra de talha «que faz para as obras da cappela mor»; – obra que tomou das sanefas e grades da capela-mor; recebeu 22.960 réis para pagar aos oficiais que limparam os quadros do retábulo velho da capela-mor (Junho de 1727); – recebeu 48.000 réis por conta dos acrescentamentos dos retábulos; – retábulos, sanefas e grades do coro	A.D.P., Mitra, nº 1815-5, fl. 178v., fl. 181, fl. 182v. A.D.P., Mitra, nº 1852, fl. 75, fl. 75v., fl. 77, fl. 78, fl. 80, fl. 81
1727, 1734	SILVA, Miguel Francisco da [74], mestre entalhador	– retábulo da capela-mor (12.Agosto.1727: primeiro pagamento feito a Miguel Francisco da Silva, mestre entalhador, para pagar aos oficiais do retábulo da capela-mor) – retábulo e entalhados da sacristia (1734); – acrescentamentos dos entalhados da sacristia (1734); – do resto de um «caixão» da sacristia (1734); – do resto das obras da sacristia e reparos que fez no retábulo do Senhor de Além (1734)	A.D.P., Mitra, nº 1852, fl. 78v., fl. 79, fl. 79v, fl. 80, fl. 80v., fl. 81, fl. 81v., fl. 82 A.D.P., Mitra, nº1853 (39)

[74] Aparece muitas vezes designado por Miguel Francisco.

Ensambladores			
Ano	Nome	Obra	Fonte
1727	MARQUES, Miguel, rua de São Domingos [75]	– «das cadeiras » da capela-mor	A.D.P., Mitra, nº 1852 (52), fl. 75v., fl. 77, fl. 78, fl. 81

Carpinteiros			
Ano	Nome	Obra	Fonte
1717, 1718; 1719, 1720, 1722, 1724, 1727	FONSECA, Pantaleão da; COSTA, Manuel da [76]; ANDRÉ, Manuel	– Casa do Cabido; – varanda e fábrica; – forro da nova Casa do Cabido; – obra que fizeram na Sé; – à conta do que fazem no alpendre da Sé, forro e madeira do alpendre da Sé (1719); – contribuíram para as obras do estuque e talha; – obra na casa dos foles e dois «caixões» e porta que vai para o Paço (1719); – ajuste dos taburnos do cruzeiro da Sé, de madeira de castanho, e de «lansar» o coro abaixo; – da obra da madeira das pranchas e fasquias; – «todas as obras da Sé assim de compra de madeiras para a talha, capiteis, fechos, figuras, grades, retabolos e tudo o mais pertensente à dita talha e madeiras de castanho das simalhas, e de pinho para os fasquiados, pranchas e toda a pregaria para todas as obras da dita Sé desde o 1º do mês de Julho do anno próximo passado de 1719 athe o de 15» de 1720; – obra do alpendre fora da porta do claustro da Sé (1720); – compra de madeiras do fasquiado do estuque e talha da Sé; – compra de madeiras (1722); – tanto Pantaleão da Fonseca como Manuel da Costa tinham debaixo da sua responsabilidade toda a obra de madeira, pagavam aos oficiais da talha e escultores (1723); – Manuel da Costa «correo com a obra para segurança da capella mor de 7 de Outubro the 9 de Dezembro» de 1724;	A.D.P., Mitra, nº 1815-5, fl. 13, fl. 15, fl. 16, fl. 16v., fl. 17,fl. 18, fl.19 v., fl. 20: fl. 20v., fl. 23; fl. 23v., fl. 26v., fl. 27v., fl.28v., fl. 30, fl. 30v., fl. 31v., fl. 32v., fl. 33, fl. 33v., fl. 35, fl. 35v., fl. 38, fl. 38v., fl. 39v., fl. 41, fl. 42, fl. 43, fl. 45, fl. 45v., fl. 46v., fl. 47, fl. 48v., fl. 49, fl. 49v., fl. 145, fl. 146, fl. 146v., fl. 148ª, fl. 149v., fl. 150, fl. 151, fl. 152, fl. 152v., fl. 153v., fl. 154v., fl. 155, fl. 155v., fl. 156, fl. 157, fl. 158v., fl. 159v., fl. 161, fl. 162, fl. 167, fl. 169, fl. 176, fl. 176v., fl. 179v., fl. 181, fl. 183, fl. 184v., fl.186, fl. 187 A.D.P., Mitra, nº 1852, (40), (52), fl. 2, fl. 2v., fl. 3, fl. 3v., fl. 4, fl. 4v., fl. 5, fl. 6, fl. 6v., fl. 7, fl. 75, fl. 75v., fl. 76v., fl. 78, fl. 78v., fl. 80, fl. 80v., fl. 81, fl. 82

[75] PINHO BRANDÃO, Domingos (D.) – *Obra de talha dourada, ensamblagem e pintura na cidade e na Diocese do Porto*, vol. III. Porto: 1986, p. 48-58.
[76] Freguesia de Santo Ildefonso.

Ano	Nome	Obra	Fonte
		– pranchas para a capela-mor (1725); – Manuel da Costa aparece designado como carpinteiro das obras da capela-mor (1725), comprou a madeira para os florões e capitéis da capela-mor (1725); – Manuel da Costa em 1725 aparece à frente das obras da Sé, Paço Episcopal, e órgãos (1725-1726); – Pantaleão da Fonseca tinha arrematado a Casa do Tesouro e duas casas novas (1726); – Pantaleão da Fonseca e Manuel da Costa, obra dos taburnos do cruzeiro da Sé (1726), não teve efeito o pagamento; – Manuel da Costa forneceu madeira para os estrados das «cadras» do coro, forneceu madeiras para a casa dos foles do órgão novo (1726); – obra de carpintaria da armação dos telhados (1727); – obra do «passadisso do Tizouro para a cappela mor» (1727), a partir deste pagamento (29 de Abril) aparece só o nome de Pantaleão da Fonseca; – armação das naves da Sé; – comprou madeiras para os armários «de vestir»; – «pela conta do retabollo da cappela mor» (1727); – armação das naves; – comprou madeiras para as portas dos claustros e armários «de vestir»	
1719	RAMOS, Manuel	– obra das cimalhas do estuque	A.D.P., Mitra, nº 1815-5, fl. 26
1732	PEREIRA, Lourenço, do Bonjardim	– uma porta com a sua fechadura para a arca onde nasce a água da fonte do Aljube	A.D.P., Mitra, nº 1852 (641)
1734, 1737	CRUZ, Manuel da		A.D.P., Mitra, nº 1853 (5), (39)

Pintores			
Ano	Nome	Obra	Fonte
1719, 1720, 1727	PACHINI, João Baptista, mestre pintor	– obra dos quadros da Casa do Cabido (que tomou em preço de 45 moedas de ouro que fazem a quantia de 216.000 réis); – obra dos quadros «que faz por sima das duas cappelas do cruzeiro da Sé» (1720-1721 [77]); – das obras que fez para a Sé; retoque dos quadros da sacristia (1727); – reforma dos painéis da sacristia e capela-mor (1727)	A.D.P., Mitra, nº 1815-5, fl. 26v., fl. 28v., fl. 34v., fl. 36, fl. 39, fl. 42, fl. 46v., fl. 144v. A.D.P., Mitra, nº 1852 (1), fl.76, fl. 77, fl. 78, fl. 79, fl. 79v.
1722, 1726, 1727	SOUSA, Manuel Ferreira de [78], pintor da rua das Taipas	– das obras que fez para a Sé; – à conta dos painéis «que faz», dos dois altares da Sé («do painel da Epifania, e renovar o do Nascimento 48$000»); – recebeu 28.800 réis do quadro que fez para o retábulo do Baptistério da Sé (1726); – em 22 de Novembro de 1727 recebeu 96.000 réis «por conta» dos painéis de São Pedro e São Paulo	A.D.P., Mitra, 1815-5, fl. 152, fl. 155v. A.D.P., Mitra, nº 1852 (52), fl. 18v., fl. 19v., fl. 81A
1722	GUIMARÃES, Jerónimo da Silva, mercador desta cidade	– um quadro para a sacristia [79] («do preço ajustado de hum quadro de Nossa Senhora para a sachristia da Sé»)	A.D.P., Mitra, nº 1815-5, fl. 155 A.D.P., 1852, fl. 19v.
1725, 1737 [80]	NASONI, Nicolau	-pintou (os tramos) do novo alpendre da Sé	A.D.P., Mitra, nº 1853 (5)
1734, 1735	SEIXAS, José de Figueiredo [81], viela da Neta	– pintura do interior das tribunas do corpo da Sé; do resto de pintar as dez tribunas da Sé (1734),	A.D.P., Mitra, nº 1853 (39) A.D.P., Mitra, nº 1853 (342)
1734	ANTÓNIO, Carlos (Carlos António Leoni)	– dois quadros que fez para a sacristia	A.D.P., Mitra, nº 1853 (39)

[77] 1721 (22 de Fevereiro): «...de resto do feitio dos quadros de São Pedro e São Paulo».
[78] Designado mestre pintor.
[79] Recebeu pelo quadro 33.600 réis.
[80] 1737: aparecem dois pagamentos; um de 13 de Fevereiro (48.000 réis) e o outro de 28 de Setembro (190.000 réis).
[81] «para ajuda de assistir aos enfermos de sua casa».

Pintores/Douradores			
Ano	Nome	Obra	Fonte
1717, 1718, 1719, 1720, 1721, 1722, 1723, 1725, 1726, 1734	MONTEIRO, Manuel Pinto, CORREIA, Luís[82]	– dourar as credencias [83]; – dourar o realejo que está no coro da Sé, e guardapó do púlpito; – estofo da figura da Sapiência para o púlpito; – florões e frisos da Casa do Cabido; – obras dos dourados da Sé; – pintores das obras dos dourados da talha, e estuque da Sé; – despesa do ouro, tintas, e feitio os dourados do zimbório e mais capitéis das obras da Sé (pagamento feito a Manuel Pinto Monteiro); – da despesa do ouro, óleo, tintas, jornais, estofo da imagem de Santa Ana, assim na sacristia da Sé, como na Casa do Cabido, pintura da Casa do Tesouro; – douramento do órgão [84] (1725); – douramento do cruzeiro, dos altares da Sé, credencia e «outras miudezas» da sacristia (1734: Manuel Pinto Monteiro); – douramento e entalhados da sacristia (1734: Manuel Pinto Monteiro aparece designado por dourador)	A.D.P., Mitra, nº 1815-5, fl. 12, fl. 16, fl. 22, fl. 29, fl. 34, fl. 40v., fl. 47v., fl. 148v., fl. 155v., fl. 159, fl. 180v., fl. 186v. A.D.P., Mitra, nº 1852 (1), fl. 17, fl. 19v., fl. 79 A.D.P., nº 1853 (39)
1718, 1719	ALVES, Domingos	– pinturas e dourados da nova Casa do Cabido; – das tintas, óleo e trabalho de pintar todas as portas, janelas e grades das novas obras da Casa do Cabido	A.D.P., Mitra, nº 1815-5, fl. 20v., fl. 21
1720	CAMELO, Manuel	– das obras que fez na casa nova do Cabido	A.D.P., Mitra, nº 1815-5, fl. 35
1726	FERREIRA, Manuel Pinto, pintor da rua das Aldas	– de pintar ou olear as portas, postigos e grades das casas que estão por baixo da Mesa Capitular	A.D.P., Mitra, nº 1852 (52)
1734	FERREIRA, António, mestre dourador	– do resto das grades da capela-mor	A.D.P., Mitra, nº 1853 (39), s/fl.
1734	SILVA, Pedro da, pintor, residente a Santa Ana	– encarnou o Santo Cristo da sacristia	A.D.P., Mitra, nº 1853 (39)

[82] Designados por mestres pintores.
[83] Aparece referido Manuel Pinto
[84] Obra «que foi rematada em preço» de 484.000 réis.

Batefolhas			
Ano	Nome	Obra	Fonte
1734	NOGUEIRA, António	-forneceu ouro para as pinturas das naves da Sé	A.D.P., Mitra, nº 1853 (39)

Pintores de Azulejos			
Ano	Nome	Obra	Fonte
1729-1731	ALMEIDA, Valentim de [85]	– «dey a Valentim de Almeida para continuar na feitura do azulejo» 38.400 réis; – «dey a Valentim de Almeida por duas parcellas em satisfação do azulejo» 70.050 réis	A.D.P., Mitra, nº 1852 (418)
1734, 1738	RIFARTO, António Vital	– azulejo da varanda superior do claustro	A.D.P., Mitra, nº 1853 (39)

Azulejadores			
Ano	Nome	Obra	Fonte
1719, 1720, 1722	COSTA, João Neto da	– assentar o azulejo da Casa do Cabido; assentar o azulejo na «ante Caza do Cabbido»; de assentar azulejo	A.D.P., Mitra, nº 1815-5, fl. 26v., fl. 32v. A.D.P., Mitra, nº 1852, fl. 18v.

Ourives			
Ano	Nome	Obra	Fonte
1718	PEREIRA, Julião	– obra dos «cetros que anda fazendo para a Sé»	A.D.P., Mitra, nº 1815-5, fl. 16, fl. 17v.
1719, 1724	TEIXEIRA, António	– reforma dos «ceptros de novo, e acrescentamento dos 4, e do prato» (1719); obra «das ambulas dos Santos Óleos novas que se fés para a Sé, e hysope da caldeira da agua benta» (1724)	A.D.P., Mitra, nº 1815-5, fl. 24, fl. 173
1725	RANGEL, Manuel Pereira, ourives de prata	– obras que fez para a Sé e sacristia	A.D.P., Mitra, nº 1815-5, fl. 181

[85] Designado por oleiro.

Organeiros			
Ano	Nome	Obra	Fonte
1719, 1720, 1722, 1725, 1727	padre Lourenço da Conceição [86] (foi seu abonador e fiador o ourives António Vieira da Silva, residente na rua das Flores), «reverendo padre Lourenço de Souza que no tempo em que hera religiozo de São João Evangelista se chamava Lourenço da Conceição» (1725)	– obra do órgão da Sé [87]; – «por conta dos órgãos que faz para a See»; – «realejos» da capela-mor (1727) [88]	A.D.P., Mitra, nº 1815-5, fl. 22, fl. 24v., fl. 25; fl. 26v., fl. 27v., fl. 28v., fl. 30, fl. 33v., fl. 37, fl. 152, fl. 153, fl. 170, fl. 172, fl. 174, fl. 175v., fl. 177v., fl 179v., fl. 187 A.D.P., Mitra, nº 1852, fl. 18v., fl. 75v., fl 76, fl. 76v., fl. 77, fl. 79, fl. 79v.

Ferreiros, Serralheiros e Picheleiros			
Ano	Nome	Obra	Fonte
1717; 1718, 1719, 1722, 1725, 1726, 1727, 1734	FERREIRA, Miguel, freguesia de Santo Ildefonso; PEREIRA Custódio, serralheiros	– ferragens para a casa nova do Cabido; – pagamentos feitos só a Miguel Ferreira: – ferragens que fez para a nova Casa do Cabido; – ferros para as vidraças da Sé e mais ferragens; – ferros das frestas do corpo da Sé; – ferragem que fez para a torre dos sinos; – fornece ferros para o estuque e para o alpendre fora do claustro; – ferragens que fez para a porta do claustro e Cabido e mais miudezas; – ferros das frestas da Sé; – grades das frestas da Sé; – grades de ferro, fechaduras e dobradiças; – ferragens que fez para as vidraças; – grades das frestas da capela-mor (1725: Miguel Ferreira) – grades das torres dos sinos (1727) – ferragens que fez para a sacristia (1734); – obras que fez para o guarda pó dos «anjos da porta principal»	A.D.P., Mitra, nº 1815-5, fl. 13, fl. 14, fl. 15v., fl. 16v., 17v., fl.18v., fl. 20v., fl.21v., fl. 22v, fl. 24v., fl. 25v., fl. 27v., fl. 28v., fl. 31, fl. 33, fl. 42, fl. 43v., fl. 47v., fl. 48v., fl. 35v., fl. 144v., fl. 145, fl. 146, fl. 147v., fl. 148, fl. 150, fl. 154v, fl. 157v., fl. 158v., fl. 160v., fl. 163, fl. 168v., fl. 175v., fl. 181, fl. 182v., fl. 184v A.D.P., Mitra, nº 1852 (1), fl. 4v., (52), fl. 16v., fl. 17v., fl. 19. fl. 20, fl. 76v., fl. 78, fl. 80 A.D.P., Mitra, nº 1853 (39)

[86] «desta cidade».
[87] 1725: «do ajuste do novo órgão da Sé, que se lhe deve por ajuste dos 4 mil cruzados em que o tomou»; recebeu 24.000 réis «de hum cano fictício, que o Illustrissimo Cabbido Sade Vacante mandou fazer ao dito padre fora do ajuste para correspondência do órgão, que fes».
[88] Em 1727 o Mestre da Capela, padre Luís da Silva, comprou um cravo para a Sé. A.D.P., Mitra, nº 1852.

Ano	Nome	Obra	Fonte
1718	MAGALHÃES, António de, ferreiro	– obra de ferro de grades da Casa nova da Fábrica, e janelas da Casa do Cabido	A.D.P., Mitra, nº 1815-5, fl. 14v.
1718	PINTO, Manuel, ferreiro	-linhas de ferro, travessões e pregos para a Casa do Cabido	A.D.P., Mitra, nº 1815-5, fl. 15
1718	ROCHA, Manuel da, ferreiro	– ferros e redes para a varanda de cima do claustro	A.D.P., Mitra, nº 1815-5, fl.19
1723	MAGALHÃES, Manuel de, ferreiro	– grades de ferro do pátio «fora da porta principal da Sé»	A.D.P., Mitra, nº 1815-5, fl 161v.
1724, 1725, 1726, 1727	MOREIRA, António, ferreiro, da freguesia de Santo Ildefonso	– «aguçaduras» dos picões, ponteiros e tudo o mais necessário de ferragens para as obras do novo cano da água da Mitra; – «aguçaduras» dos picões das obras da Sé, e capela-mor e alguns ponteiros novos, e gatos de ferro – «agussaduras» dos picões e mais ferramentas	A.D.P., Mitra, nº 1815-5, fl. 168, fl. 173v., fl. 175, fl. 177v., fl. 180, fl. 182, fl. 186, fl. 186v. A.D.P., Mitra, nº 1852 (52), fl. 75v., fl. 77v., fl. 79, fl. 80v.
1724	COSTA, António da, picheleiro	– despesa que fez nas frestas do zimbório do cruzeiro da Sé	A.D.P., Mitra, nº 1815-5, fl. 172v.
1734	MOREIRA, Bernardo	– obras que fez para as grades da capela-mor	A.D.P., Mitra, nº 1853 (39), s/fl.
	SANTOS, Francisco João dos, serralheiro	-ferragem que fez para o novo quarto e para a «fabrica»	A.D.P., Mitra, 1853 (1)

Latoeiros			
Ano	Nome	Obra	Fonte
1720, 1721	MOREIRA, Francisco Rodrigues (?)	– «das carrretas de bronze» e conserto do galo da garrida – da obra dos bronzes que fez para a Sè;	A.D.P., Mitra, nº 1815-5, fl. 35v., fl. 146
1723, 1724	CARVALHO, João	– pregos, e «corresão» de bronzes, escudetes, e dourados deles para a porta do claustro da Sé, e Casa do Cabido; – pregos de bronze da porta principal da Sé, púlpitos e sacristia (1724)	A.D.P., Mitra, nº 1815-5, fl. 159v., fl. 166v.
1734	CRUZ, Manuel da	– grades de bronze da capela-mor	A.D.P., Mitra, nº 1853 (39), s/fl.
1734	CARNEIRO, João	– do resto de se fundir as peças que faltavam para as grades da capela-mor	A.D.P., Mitra, nº 1853 (39), s/fl.
1737	PAIVA, Manuel Soares	– grade de latão para a mesa da comunhão	A.D.P., Mitra, nº 1853 (5)

Vidraceiros			
Ano	Nome	Obra	Fonte
1718, 1719, 1720, 1721, 1722, 1724, 1725, 1726, 1727	VALE, Manuel da Costa [89], da rua dos Mercadores	– vidraças para a varanda de cima do claustro; – vidraças e redes do corpo da igreja; – vidraças da Sé e Casa do Cabido, e foles do órgão – vidraças da capela-mor; – conserto das vidraças da Sé	A.D.P., Mitra, nº 1815-5, fl. 19, fl. 21, fl. 32v., fl. 45v., fl. 48v., fl. 144v., fl. 149, fl. 168v., fl. 176v., A.D.P., Mitra, nº 1852, (1), (52), fl. 2, fl. 17, fl. 76
1737	VALE, António da Costa	-reforma das vidraças das naves da Sé e outras novas	A.D.P., Mitra, nº 1853 (5), s/fl.

Sirgueiros			
Ano	Nome	Obra	Fonte
1718	COELHO, Tomás [90]	– «das obras dos bancos que fizeram»	A.D.P., Mitra, nº 1815-5, fl.17

Corrieiros			
Ano	Nome	Obra	Fonte
1721, 1722	DELGADO, Manuel de Aguiar	– despesa que fez nos seis bancos da Sé – «das obras dos bancos, e menza da Caza do Cabido»	A.D.P., Mitra, nº 1815-5, fl. 147v., fl. 156v. A.D.P., Mitra, nº 1852, fl. 20

Fornecedores de Materiais e Serviços			
Ano	Nome	Obra	Fonte
1717, 1719, 1720, 1721	ANTÓNIO, Domingos, de Gulpilhares	– telha [91] e tijolo [92]; – telha para o alpendre da Sé	A.D.P., Mitra, nº 1815-5, fl. 12, fl. 12v., fl. 13, 18v., fl. 21, fl. 24v., fl. 25v., fl. 41, fl. 42v., fl. 46, fl. 48; A.D.P., Mitra, nº 1852 (1), fl. 2v., fl. 3v.
1717	COSTA, Pantaleão da; ANDRÉ, Manuel	– forneceram madeiras para as obras da Casa do Cabido	A.D.P., Mitra, nº 1815-5, fl. 12

[89] Em 1721 o sineiro da Sé chamava-se Manuel da Costa Vale: «Paguei a Manoel da Costa Valle sineiro da Sé de seu trabalho, e de pessoas que rogou para tanger os sinos nos 3 dias da noticia da morte do Sumo Pontífice 6.000». A.D.P., Mitra, nº 1852 (1), fl. 9

[90] E os mais mestres sirgueiros.

[91] Vendia-se aos moios.

[92] Vendia-se aos milheiros.

Ano	Nome	Obra	Fonte
1717; 1718; 1719, 1720, 1721, 1722, 1723	FERNANDES, Mateus, «caleiro»	– cal – lousas	A.D.P., Mitra, nº 1815-5, fl. 12v., fl. 14, fl. 14v., fl. 15, fl. 15v., fl. 16v., 18, fl. 20, fl. 20v., fl. 22, fl. 23, fl. 23v., fl. 25, fl. 26, fl. 27, fl. 29, fl. 32, fl. 34, fl. 34v., fl. 36v.,fl. 40, fl. 41v., fl. 42v., fl. 46,, fl. 48, fl. 144, fl. 145, fl. 147, fl. 148v., fl. 149v., fl. 152, fl. 154, fl. 158, fl. 163v., fl. 164; A.D.P., Mitra, nº 1852 (1), fl. 2v., fl. 3v., fl. 5v., fl. 6 A.D.P., Mitra, nº 1852, fl. 7, fl. 16v., fl. 17v., fl. 18, fl. 18v.
1717; 1718, 1719, 1720, 1721, 1722, 1723	FREITAS, Lourenço de, oleiro de calões e tijolos; PINTO («Pinta»), Inácia, oleira, viúva de Lourenço de Freitas	– calões ; «calões de cume e beiras»; – tijolos; – ladrilhos – ladrilhos, tijolos e barro de chumbar	A.D.P., Mitra, nº 1815-5, fl. 12v., fl. 15v., fl. 16v., fl. 17v., fl. 20, fl. 22, fl. 23, fl. 24, fl. 25, fl. 28v., fl. 30, fl. 31 fl. 32v., fl. 33v., fl. 34, fl. 35, fl. 36v., fl. 37, fl. 37v., fl. 39v., fl. 40v., fl. 42, fl. 43v., fl. 45v., fl. 46, fl. 47, fl. 48v., fl. 49, fl. 144v., fl. 145, fl. 147v., fl. 149, fl. 150, fl. 151, fl. 153, fl. 153v., fl. 155, fl. 157, fl. 157v., fl. 158, fl. 161v., fl. 163 A.D.P., Mitra, nº 1852, fl. 2v., fl. 3, fl. 3v., fl. 4, fl. 4v., fl. 5, fl. 5v., fl. 6, fl. 7v., fl. 17, fl. 17v., fl 18, fl. 18v., fl. 19v., fl. 27, fl. 28v., fl. 29
1719, 1722		– damasco e ouro para as obras da Sé, mandado vir de Lisboa; – «quarenta e três côvados de damasco de ouro e doze massos do dito ouro e quatro dúzias de cousoeyros» que mandaram vir de Lisboa	A.D.P., Mitra, nº 1815-5, fl. 21v., fl. 23 A.D.P., Mitra, nº 1852, fl. 20
1719, 1721	CHAVES, Amaro Pereira, mercador	– várias fazendas que deu para as obras da Sé; – tela para a manga da cruz e damasco para o frontal da Sé	A.D.P., Mitra, nº 1815-5, fl. 27v., fl. 147
1719, 1721	RIBEIRO, Manuel de Sousa	– areia; – barcos de areia para o estuque	A.D.P., Mitra, nº 1852 (1), fl. 5
1719	telheiros de Alfena	– telha para as obras da Sé	A.D.P., Mitra, nº 1815-5, fl. 28
1719, 1720	ARAÚJO, Bento Aranha de, tendeiro	– chumbo – materiais diversos	A.D.P., Mitra, nº 1815-5, fl. 29, fl. 32v., fl. 38v., fl. 42v., fl. 45v.,

Ano	Nome	Obra	Fonte
1719, 1720		– materiais para o estuque, comprados em Lisboa pelo reverendo Manuel. Gomes Varela; – pagaram uma letra de 60.000 réis a Martim Lopes da Fonseca, que remeteu da cidade de Lisboa o reverendo Manuel Gomes Varela, de materiais das obras; – compra em Lisboa de vários materiais para as obras e uma comissão a quem até agora comprou os tais materiais, o alferes João Pereira do Couto; – despesa com o púlpito e pedras dele, embarque e pedras de brunir, que tudo veio de Lisboa	A.D.P., Mitra, nº 1815-5, fl. 30v., fl. 32, fl. 35v., fl. 36, fl. 37v., fl. 38v., fl. 41v., fl. 42, fl. 146
1721	CORDEIRO, José de Miranda	– chumbo	A.D.P., Mitra, nº 1815-5, fl. 45v.
1721	CLAMOUSE («Clamuz»), Bernardo	– barricas de breu	A.B.P., Mitra, nº 1852, fl. 2v., fl. 7
1721	FRANCISCO, Mateus	– lousas	A.D.P., Mitra, nº 1815-5, fl. 46v.
1721		– breu	A.D.P., Mitra, nº 1815-5, fl. 46v., fl. 146v.
1721	MOREIRA; Francisco Rodrigues, latoeiro	– bronze para as escadas do púlpito da Sé – bronze	A.D.P., Mitra, nº 1815-5, fl. 49 A.D.P., Mitra, nº 1852 (1), fl. 4, fl. 6v.
1721		– pó de pedra para o estuque	A.D.P., Mitra, nº 1815-5, fl. 49v.
1721	CARPINOTE, Estêvão	– 145 côvados de damasco para as obras da Sé	A.D.P., Mitra, nº 1815-5, fl. 67 A.D.P., Mitra, nº 1852 (1), fl . 9
1721		– três barcos de areia que vieram para as obras do estuque da Sé	A.D.P., Mitra, nº 1815-5, fl. 148
1721	GUEDES, Manuel Ferreira	– chumbo	A.D.P., Mitra, nº 1852 (1), fl. 4v.
1721		– 100 varas de estopa que se compraram na feira para uma «vella» para se cobrir as obras	A.D.P., Mitra, nº 1852 (1), fl. 6
1721		– 3 barcos de areia «que se forão buscar a Melres»	A.D.P., Mitra, nº 1852 (1), fl. 7v.
1721		– tela comprada em Lisboa e mais «miudezas» para a manga da cruz da Sé	A.D.P., Mitra, nº 1852 (1), fl. 8
1722	LEIGAL, Manuel Ferreira	– damasco, «franjões» de ouro, e galão para as obras da Casa do Cabido	A.D.P., Mitra, nº 1852, fl. 20
1722		– «humas pedras de Ançam que vierão para as obras»; -«despesa que se fez com a condução das 9 pedras de Ansa que vierão da cidade de Coimbra para as obras da Sé»	A.D.P., Mitra, nº 1815-5, fl. 155 A.D.P., Mitra, nº 1852, fl. 19v.

Ano	Nome	Obra	Fonte
1722		– pedras mármores de Lisboa	A.D.P., Mitra, nº 1852, fl. 19
1722		– 144 côvados de damasco de ouro, e algum ouro, e seguros da mesma encomenda, que se mandou vir de Itália, e também para a compra que se há de fazer em Lisboa para as pranchas de angelim tudo para esta Sé	A.D.P., Mitra, nº 1815-5, fl. 153
1723	SILVA, João da, da freguesia de Santo Ildefonso	– das pedras e carretos delas para as sepulturas e xadrezes das obras da Sé; despesa e carretos das pedras e lajes «da gesta» para as obras da Sé	A.D.P., Mitra, nº 1815-5, fl. 157, fl. 158, fl. 158v.
1723	ANTÓNIO, Manuel	– dos carretos e pedras para os xadrezes das obras da Sé	A.D.P., Mitra, nº 1815-5, fl. 157v.
1723		– quatro pedras pretas que vieram de Lisboa para as obras da Sé (foram transportadas no pataxo Santíssimo Sacramento e Almas, capitão Manuel Baião, de Cascais)	A.D.P., Mitra, nº 1815-5, fl. 160v.
1724, 1725	GOMES, João; GOMES, Manuel, oleiros, de Santo Ildefonso	– alcatruzes e louça para o novo cano da água da Mitra; – tijolos	A.D.P., Mitra, nº 1815-5, fl. 164v., fl. 168, fl. 170, fl. 172v., fl. 173, fl. 177v., fl. 181v.
1724	FRANCISCO, Miguel, «caleiro», da freguesia de Oliveira do Douro	– 400 alqueires de cal para as obras do novo cano da água da Mitra; – alcatruzes para o cano da água da Mitra	A.D.P., Mitra, nº 1815-5,fl. 163, fl. 166v.
1724		– vinte e quatro e meio almudes de azeite para a obra do novo cano da água da Mitra	A.D.P., Mitra, nº 1815-5, fl. 167
1724	CELO, («Cello [93]»), Tomás	– miudezas de retrós, bocaxim (=bocassim), baeta, e feitios das obras do novo ornamento de damasco de ouro para a SéA.D.P.,	Mitra, nº 1815-5, fl. 165
1724, 1725, 1726, 1727	RIBEIRO, Domingos, «caleiro» de Santo Ovídio	– 975 alqueires de cal que forneceu para as obras do novo cano da água da Mitra; – 1793 alqueires de cal que entregou para as obras da capela-mor da Sé, Paço Episcopal e Quinta do Prado; – cal para as obras da Sé, Paço Episcopal e quinta do Prado	A.D.P., Mitra, nº 1815-5,fl. 168v., fl. 170, fl. 171v., fl. 172v., fl. 174, fl. 180, fl. 186v. A.D.P., Mitra, nº 1852, (52), fl. 77v., fl. 78v., fl. 80, fl. 81v.

[93] Coelho (?).

Ano	Nome	Obra	Fonte
1724		– almudes de azeite para o betume da obra do novo cano da água da Mitra	A.D.P., Mitra, nº 1815-5, fl. 170v., fl. 171v.
1724	Ana Maria, viúva do mestre sineiro João Garcia, da Ferraria de Cima	– nova garrida	A.D.P., Mitra, nº 1815-5, fl. 172v.
1725, 1726	ALVES, Francisco, tendeiro [94]	– cinco arrobas e meia de chumbo para as obras da capela-mor	A.D.P., Mitra, nº 1815-5, fl. 176v., fl. 186A.D.P., Mitra, nº 1852 (52)
1725		– oito pedras mármores, duas barricas de pedra de brunir e vinte alqueires de rolão, que vieram de Lisboa para as obras da capela-mor (material transportado por André Simões Lopes, mestre da caravela Nossa Senhora do Rosário e Santo António)	A.D.P., Mitra. Nº 1815-5, fl. 179
1725,1727	COSTA, Manuel da, mestre carpinteiro	– compra de madeiras, pregos, e jornais para as obras dos órgãos e Paço Episcopal; – compra de madeiras, pregos, e mais necessário para a obra do novo órgão e Paço Episcopal, e jornais dos oficiais de carpinteiro e entalhadores; – uma dúzia de couçoeiras [95] do Brasil (1727)	A.D.P., Mitra, nº 1815-5, fl. 174, fl. 174v. A.D.P., Mitra, nº 1852, fl. 75, fl. 81v.
1725,1727	PEREIRA, António, mestre cordoeiro, residente na Cordoaria	– cabo e mais cordas para as obras da capela-mor	A.D.P., Mitra, nº 1815-5, fl. 174v.
1725	CARNEIRO, Marcos	– 6 arrobas de chumbo	A.D.P., Mitra, nº 1815-5, fl. 176v.
1725	SILVA, Manuel Ribeiro da, tendeiro	– breu para os embutidos das obras da Sé	A.D.P., Mitra, nº 1815-5, fl. 178
1725	TOMÉ, Manuel	– 10 carros de telha	A.D.P., Mitra, nº 1815-5, fl. 181v.
1726		– pagamento aos mestres das embarcações e patachos, Sacramento e Almas, Nossa Senhora do Rosário e Santo António, André Simões Lopes, Luís Manso Baião, e Manuel Gomes, dos fretes das pedras mármores que trouxeram de Lisboa para as obras da capela-mor da Sé	A.D.P., Mitra, nº 1815-5, fl. 185

[94] Também aparece referido como marcador.
[95] Madeira grossa, tabuão mais grosso do que a tábua do solho, para ser desdobrado e aparelhado.

Ano	Nome	Obra	Fonte
1726		– seis barricas de cal e sessenta alqueires de rolão que vieram de Lisboa para as obras da capela-mor	A.D.P., Mitra, nº 1815-5, fl. 185
1726		-pedras para as faixas dos pilares das pedras mármores	A.D.P., Mitra, nº 1852 (52)
1726		– breu, tijolo e várias «miudezas»	A.D.P., Mitra, nº 1852 (52)
1726	PEREIRA, João	– telha	A.D.P., Mitra, nº 1852 (52)
1726		– duas pedras de dois pilares da capela-mor	A.D.P., Mitra, nº 1852 (52)
1726	JOÃO, António, soldado, da freguesia de Valongo	– pedras lousa que vendeu para os três altares da parte do Aljube; – 11 lousas que forneceu para as obras da capela-mor	A.D.P., Mitra, nº 1815-5, fl. 184v. A.D.P., Mitra, nº 1852 (52)
1726, 1727	BERNARDES, Manuel, de Águas Santas	– pedras para as obras do Tesouro da Sacristia e Casa dos Frontais pedras para os pilares da armação do corredor que vai para o tesouro – pedras pilares e outras mais para as obras da Sé	A.D.P., Mitra, nº 1852 (52), fl. 76
1726	SOUSA, Manuel de, da freguesia de Santo Ildefonso	– 118 couçoeiras de pau de jacarandá para as obras da capela-mor	A.D.P., Mitra, nº 1815-5, fl. 185v.
1726, 1727	DIAS, João	– telha	A.D.P., Mitra, nº 1852, (52), fl. 76v., fl. 77v., fl. 78, fl. 78v., fl. 80, fl. 81v.
1726, 1727	CRUZ, Fernando da	– pregos – chumbo	A.D.P., Mitra, nº 1852, fl. 78v., fl. 81v. A.D.P., Mitra, nº 1852 (52)
1726, 1727	FRANCISCO, António, mestre pedreiro	– pedras que vendeu para os pedestais dos assentos dos altares; – pedra que vendeu para as duas portadas da Casa do Cabido; – pedras que vendeu para as frestas grandes da sacristia e claustro; – pedras que vendeu para o claustro e «caza nova»	A.D.P., Mitra, nº 1852, (52), fl. 80, fl. 81, fl. 82
1727	BEM, António de, contratador de madeiras da cidade de Lamego	– forneceu madeiras	A.D.P., Mitra, nº 1852, fl. 76v.
1727	GOMES, João	– calões e tijolos para as obras	A.D.P., Mitra, nº 1852, fl. 77
1727	PINTO, Inácio, «carreyro»	– «tirou hum entulho» que estava junto a capela de São Roque	A.D.P., Mitra, nº 1852, fl. 77
1727	RIBEIRO, Francisco	– chumbo	A.D.P., Mitra, nº 1852, fl. 78
1727	PINTO, Manuel	– telha, pregos, pedras e por tirar entulho	A.D.P., Mitra, nº 1852, fl. 78v., fl. 79v., fl. 81v.

Ano	Nome	Obra	Fonte
1727	SOUSA, Manuel de, residente na rua dos Caldeireiros	– três dúzias de couçoeiras de angelim	A.D.P., Mitra, nº 1852, fl. 79
1727	MACHADO, Manuel	– telha	A.D.P., Mitra, nº 1852, fl. 79
1727	PEREIRA, Manuel	– telha	A.D.P., Mitra, nº 1852, fl. 79v.
1727	ALVES, Manuel	– pregos	A.D.P., Mitra, nº 1852, fl. 80v., fl. 81
1727	FERREIRA, Manuel	– madeira para o retábulo da capela-mor	A.D.P., Mitra, nº 1852, fl. 80v.
1727		– traves que vieram da quinta de Santa Cruz para as colunas do retábulo da capela-mor	A.D.P., Mitra, nº 1852, fl. 82
1729-1731		– azulejo encomendado em Lisboa, que veio em treze «caixões» [96]	A.D.P., Mitra, nº 1852 (418)
1729-1731		– vidros encomendados em Lisboa: «dey ao estrangeiro de duzentos e sessenta vidros a 300 réis casa vidro» 78.000 réis	A.D.P., Mitra, nº 1852 (418)
1729-1731		– 57 côvados de tela «carmezi» a 7.000 réis o côvado; – 20 varas de franja larga de ouro e 50 varas de galão «que pezou tudo 122 onças e 1 oitava a presso de 1550 reis a onça»; – 123 côvados e meio da mesma tela; – duas peças de franjas de ouro que pesaram 55 onças e 1 oitava a 1550 réis a onça; – 87 varas de galão menos largo, e 27 do largo que tudo pesou 77 onças, 2 oitavas e meia a 1550 réis; – 27 varas de galão estreito de uma só face que pesou 6 onças e 3 oitavas q 1550 réis a onça; – 18 varas de franja larga de ouro que pesou 80 onças a 1550 réis a onça; – 49 varas de galão largo que pesou 45 onças e 2 oitavas a 1550 réis a onça	A.D.P., Mitra, nº 1852 (418)
1734	PEREIRA, Manuel da Costa, morador em Vila Nova	– latão que vendeu para as grades da capela-mor	A.D.P., Mitra, nº 1853 (39), s/fl.
1734	SILVA, Manuel da, tendeiro		A.D.P., Mitra, nº 1853 (39), s/fl

[96] «6 cayxões de azulejo das olarias ao cais da Pedra».

Ano	Nome	Obra	Fonte
1734	PASSOS, Manuel dos Santos, morador a Santa Ana	– dezassete tábuas de pinho de Flandres para o novo sepulcro da Sé	A.D.P., Mitra, nº 1853 (39)
1734, 1737, 1738	RIBEIRO, Alexandre Gomes Ribeiro, residente em Santo Ovídio; JOSEFA, Teresa, viúva de Alexandre Gomes Ribeiro (1738)	– cal	A.D.P., Mitra, nº 1853 (1) (5) (39), s/fl.
1738	RODRIGUES, António	– catorze carros de telha para «as casas» do Paço	A.D.P., Mitra, nº 1853 (1)

Serviços Diversos			
Ano	Nome	Obra	Fonte
1717; 1718	PINTO, Diogo; ANTÓNIO, Domingos, de Santo Ildefonso	– «tomarão os entulhos do quintal da Sé	A.D.P., Mitra, nº 1815-5, fl. 12, fl. 12v., fl.14v.
1718	reverendo Teotónio Pereira de Moura, chantre coadjutor da Sé do Porto	– realejo da Sé	A.D.P., Mitra, nº 1815-5, fl. 14v.
1718	cónego Manuel dos Reis Bernardes	– azulejo (foi-lhe entregue a quantia de 180.000 réis que tinha mandado dar em Lisboa para o azulejo e sua remessa para as obras da Sé)	A.D.P., Mitra, nº 1815-5, fl. 17v.
1718	padre José Lopes, vedor do cano da água da fonte da Sé	– consertos do cano	A.D.P., Mitra, nº 1815-5, fl. 20
1719	reverendo Jacinto Gomes Varela	– recebeu 76.140 réis do – «caixaõ do azulejo que veyo de Lisboa e mais encomendas para as obras novas da Sé, e Cabido»	A.D.P., Mitra, nº 1815-5, fl. 21v., fl. 24v.
1719	reverendo Manuel Gomes Leite, «fabriqueiro» da Sé	– dos entulhos de fora da porta principal da Sé junto às tulhas	A.D.P., Mitra, nº 1815-5, fl. 22v.

Ano	Nome	Obra	Fonte
1719	reverendo Bernardo António Dias Gomes	– pagou ao pedreiro Sebastião Fernandes, que com carros e homens de braço tinha tirado os entulhos de dentro e de fora da Sé; assim como tinha pago os carros que tinham trazido madeira para a quinta do Prado e para o Paço Episcopal; – despesa que fez com a compra de pano de linho para a sacristia da Sé e vestido do clérigo pobre;	A.D.P., Mitra, nº 1815-5, fl. 23, fl. 24v.
1719	Manuel Ferreira Gomes, sineiro de Braga	– novos sinos «e consertos dos que fês para a Sé»	A.D.P., Mitra, nº 1815-5, fl. 30
1719		– livro dos Estatutos do Coro da Sé	A.D.P., Mitra, nº 1815-5, fl. 31
1720	padre José Lopes, vedor das águas da fonte Episcopal		A.D.P., Mitra, nº 1815-5, fl. 65v.
1720		– livro das procissões da Sé	A.D.P., Mitra, nº 1815-5, fl. 32v.
1720	Manuel António, Manuel Martins, Manuel Pinto	– tiraram os entulhos das obras da Sé	A.D.P., Mitra, nº 1815-5, fl. 35
1721, 1722	Manuel de Sousa Dias, tesoureiro da Mitra	– comprou 100 varas de estopa para uma vela e cobrir as obras da Sé; – pagamento para se retirar os entulhos da Sé; – despesa que fez com o frete das pedras mármores; despesa que se fez com a condução das 9 pedras de Ançã que vieram da cidade de Coimbra	A.D.P., Mitra, nº 1815-5, fl. 144v., fl. 149v., fl. 151v., fl. 154, fl. 155
1722	padre José Lopes	– conserto que fez «com o cano da agoa do Paço»; – vedor do cano da água da fonte da Sé	A.D.P., Mitra, nº 1852, fl. 18v. A.D.P., Mitra, nº 1815-5, fl. 152v.
1722	capitão Luís Manso Baião	– frete de três pipas de cal e pó de pedra para as obras da Sé	A.D.P., Mitra, nº 1815-5, fl. 151
1722, 1723	Domingos Ferreira, da freguesia de Campanhã	– carretos dos entulhos	A.D.P., Mitra, nº 1815-5, fl. 156v., fl. 159
1723	João Pereira de Azevedo, mercador do Porto	-fazendas e feitios das obras da Casa do Cabido	A.D.P., Mitra, nº 1815-5, fl. 159
1734	Manuel Gonçalves	– tirar os entulhos que se fizeram com as obras das torres	A.D.P., Mitra, nº 1853 (39)
1734	padre António Alves	-«de correr com as obras»	A.D.P., Mitra, nº 1853 (39)

Os Amatucci – três gerações de uma família de artistas

J. Francisco Ferreira QUEIROZ

Os Amatucci foram uma multifacetada família de artistas que deixou a sua influência bem marcada em Portugal. Apesar de muito estar ainda por conhecer sobre alguns dos artistas desta família, é já hoje possível traçar um quadro biográfico e artístico resumido. A circunstância de ter sido recentemente descoberto o espólio gráfico dos Amatucci em muito contribuiu para este trabalho [1], embora ainda estejamos longe de saber o essencial sobre o decano da família – Carlo Amatucci – que uma referência de meados do século XIX aponta como natural de Nápoles [2].

Carlo Amatucci

Carlo Amatucci terá vindo para Lisboa juntamente com vários seus compatriotas, de modo a integrarem a obra do Palácio da Ajuda, iniciada em 1802. Poderá ter sido um dos artistas escolhidos por Giuseppe Vialli, pintor genovês que foi encarregue pelo Regente D. João VI de trazer artistas italianos para a obra do dito palácio. Em Setembro de 1802, Vialli tinha voltado a Lisboa. Carlo Amatucci poderá ter vindo nessa altura, embora o aviso de admissão de Carlo Amatucci como efectivo na obra do Palácio da Ajuda seja de 23 de Fevereiro de 1803 [3].

Carlo Amatucci integrou a obra da Ajuda como escultor e retratista e esteve a trabalhar sob a superintendência de Joaquim Machado de Castro [4]. Alguns anos mais tarde, em carta do arquitecto António Francisco Rosa, que então dirigia as obras no Palácio da Ajuda, refere-se: "*Das onze Estatuas, que mandei collocar, achávão-se entre mãos, quando entrei* [Janeiro de 1818], *e quasi a findar as duas collossaes; duas de grandeza ordinaria na Academia, de que he Lente Joaquim Machado, ao Thesouro; huma a cargo de Amatucci, ao Rato; e outra entre mãos no Sitio da Bemposta, a cargo do Escultor Barros*" [5].

Ficamos assim a saber que Carlo Amatucci moraria perto do Largo do Rato e que, em 1818, fez uma estátua para o Palácio da Ajuda. Porém, pouco apurámos sobre a sua actividade concreta entre 1803 e 1818, quer no Palácio da Ajuda, quer em eventuais obras particulares.

---

[1] Este texto tem como base o nosso trabalho académico *Os Cemitérios do Porto e a arte funerária oitocentista em Portugal. Consolidação da vivência romântica na perpetuação da memória* (Tese de Doutoramento em História da Arte orientada pelo Prof. Doutor Agostinho Araújo e apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto). Porto, 2002, Vol. 1, Tomo 1, capítulo 5.5.3, p. 584-590. Contudo, vários dados novos são aqui introduzidos, baseados sobretudo em pesquisa na Internet sobre presépios e também no espólio gráfico dos Amatucci que subsistiu. Os nossos agradecimentos a José Assunção, cujo bom senso e sensibilidade evitou a destruição deste espólio e cuja generosidade levou a que nos contactasse e nos possibilitasse o acesso a este conjunto documental de incalculável valor, o qual, por si só, levará anos até que seja integralmente estudado e compreendido.

[2] ARQUIVO DISTRITAL DO PORTO (A.D.P.), Paróquia de Santo Ildefonso, *Casamentos*, 1860, fls. 52-52v.

[3] COSTA, Luís Xavier da – *O ensino das Belas Artes nas obras do Real Palácio da Ajuda (1802-1833)*. Lisboa, Academia Nacional de Belas Artes, 1936, p. 20-21.

[4] IDEM, *Ibidem*, p. 20-21.

[5] CARVALHO, Ayres de – *Os três arquitectos da Ajuda. Do rocaille ao neoclássico*. Lisboa, s.n.,1979, p. 200. O sublinhado é nosso.

Em relação à estátua supramencionada, poderá tratar-se da alegoria do Libertador (também referenciada como da "Liberdade" ou da "Liberalidade"[6]) que Carlo Amatucci executou para o vestíbulo do Palácio da Ajuda e que ficou junto a uma alegoria do Decoro e outras do já referido escultor Joaquim José de Barros.

Numa descrição do Palácio da Ajuda em 1862, após o casamento de D. Luís e D. Maria Pia, referem-se as vinte e cinco estátuas colocadas no vestíbulo (embora existisse lugar para 30), todas em mármore e executadas entre 1818 e 1830. Das 25 estátuas, só uma fora feita por um estrangeiro – "*o italiano Carlos Amatucci. Fez a estatua da «Liberalidade», que dizem os entendidos ser a mais imperfeita*"[7]. Relativamente a esta apreciação estética, preferimos não tecer comentários por agora.

Contudo, se alguma crítica oitocentista não foi muito favorável a Carlo Amatucci, já segundo José Queiroz, "*o italiano Amatucci (...) produziu umas figuras muito interessantes pelo seu acabamento e pelo seu carácter, representando, em séries completas, as ordens religiosas de ambos os sexos – reprodução, cremos, de outra collecção mais antiga. Na casa da quinta das Lágrimas (Coimbra) existia uma d'estas collecções. James Forrester (V. N. Gaia) possuía outra*"[8].

Em relação à colecção da Quinta das Lágrimas, apesar de já não existir na dita quinta, encontra-se ainda na posse dos descendentes de Miguel Osório Cabral de Castro – importante e singular personalidade do século XIX, responsável pela reedificação da dita quinta ao gosto romântico. Esta colecção encontra-se actualmente dispersa por Lisboa, não nos tendo sido ainda possível obter fotografias da mesma. Contudo, sabemos que são estatuetas de pequena dimensão, como também alude Fernando de Pamplona, especificando que se tratava de figuras para "*pâte tendre*", com tipos de frades e freiras de várias ordens, diferenciados pela indumentária[9].

Em relação à colecção destas figuras detida por James Forrester, fomos há alguns anos informados de que, alegadamente, os descendentes terão levado o espólio para Londres por alturas da Segunda Guerra Mundial, espólio esse que terá sofrido grandes danos com o *blitz* alemão. Contudo, muito recentemente encontrámos uma referência que aponta para a existência desta colecção ainda em Portugal, sendo constituída por vinte e sete figurinhas em terracota policromada[10].

Segundo Cirilo Volkmar Machado e Raczinski (citados por Fernando de Pamplona), Carlo Amatucci fazia retratos em cera desde 1804, tendo passado a servir a Casa Real a partir de 1807[11]. Foi nesta qualidade que Carlo Amatucci fez, talvez em 1807, uma miniatura em cera de D. João VI ainda jovem, em busto e de perfil, que se julga ser o modelo para o "*notável*" busto de D. João VI no grande órgão de Mafra, do lado da epístola[12]. Esta

[6] FRANÇA, José Augusto – *A Arte em Portugal no século XIX*. Lisboa, Bertrand, 1966, vol. I, p. 108.

[7] "O Commercio do Porto", n.º 232, 6 de Outubro de 1862, p. 2.

[8] QUEIROZ, José – *Cerâmica portuguesa*. Lisboa, Typographia do Annuncio Commercial, 1907, p. 278.

[9] PAMPLONA, Fernando de – *Dicionário de pintores e escultores portugueses*, vol. I, s.l., Livraria Civilização Editora, 1991, p. 93-94.

[10] SOARES, Elisa / CARNEIRO, Paula Dias / SANTOS, Paula Mesquita dos *et al.* – *As Belas-Artes do Romantismo em Portugal*. Catálogo. S. l., Instituto Português de Museus, 1999, p. 72.

[11] PAMPLONA – *Ob. cit.*, vol. I, p. 93-94 e MACHADO, Cyrillo Volkmar – *Collecção de memórias relativas às vidas dos pintores e escultores, architectos e gravadores portuguezes e dos estrangeiros que estiveram em Portugal*. Com notas de J. M. Teixeira de Carvalho e Virgílio Correia. Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922, p. 220-221.

[12] Esta miniatura pertence à Fundação Ricardo Espirito Santo e foi reproduzida em PEREIRA, Ângelo – *D. João VI, Príncipe e Rei*, 1953. *Diccionário de Iconografia Portuguesa*. Por Ernesto Soares e Henrique de Campos Ferreira Lima, Lisboa, vol. IV, p. 218.

obra foi dirigida ainda por Machado de Castro, mas o medalhão é da autoria de Carlo Amatucci [13]. Foi em finais de 1807 que se concluíram os dois órgãos da capela-mor, sendo que o da epístola ostenta o já referido medalhão em metal cinzelado atribuído a Carlo Amatucci, representando D. João VI a olhar para a Virgem do retábulo-mor.

Segundo Ayres de Carvalho, Carlo Amatucci foi "*o melhor retratista do príncipe Regente D. João, para figuras nos órgãos de Mafra*" [14]. Carlo Amatucci terá sido ainda o autor das aplicações em bronze dourado das caixas dos órgãos do Convento de Mafra, fundidas no Arsenal do Exército. Carlo Amatucci obteve certo reconhecimento por esta obra de ornato. Numa carta escrita em 1809 à mãe, Lord Byron confessa: "*os seis órgãos são os mais belos que tenho visto, quanto às decorações*" [15]. Refira-se que esteve recentemente exposto na Leiloeira Cabral Moncada um medalhão em "pâte tendre" assinado por Carlo Amatucci e representando as efígies de D. João VI e Dona Carlota Joaquina [16].

Para além de estatuário, retratista e ornatista, Carlo Amatucci era mesmo um artista multifacetado. Em 1810, intitulando-se escultor e retratista de Sua Alteza Real, anunciou a venda de cadinhos para fundir a seco e refinar com salitre, de sua invenção [17]. Por esta altura, Carlo Amatucci pediu o pagamento dos vencimentos em atraso na obra da Ajuda, "*pois nada quis receber do invasor* [napoleónico], *dando assim um exemplo de civismo a muitos nacionais*" [18].

Sabemos também que Carlo Amatucci modelou do natural o retrato do Marquês de La Romana, em 1811 (fig. 1). A partir deste modelo foi delineada e esculpida em Lisboa uma gravura por Francesco Bartolozzi, então com cerca de 85 anos [19]. Francesco Bartolozzi tinha vindo de Itália em 1802 e era um exímio gravador [20]. Curiosamente, Bartolozzi anunciou na "Gazeta de Lisboa" de 6 de Setembro de 1811 que se estava a abrir a gravura, por conta de Carlo Amatucci. Quem a pretendesse subscrever deveria dirigir-se ao Largo do Rato, n.º 22, certamente a residência de Carlo Amatucci. Em Julho de 1812 ainda surge o mesmo anúncio, sendo a gravura datada de 1813 [21]. No exemplar desta gravura existente na Biblioteca Nacional [22], Carlo Amatucci escreveu: "*quase prova e fenita anchorche non tiene la marcha C.A. data per mia mano Carlo Amatucci*" [23]. Existe ainda outra gravura de Carlo Amatucci referenciada, com a assinatura "*C. Amatucci. Inv. f. e Lisboa A.D. 1818*" [24].

Numa relação dos estatuários portugueses em Lisboa, publicada no "Jornal de Bellas Artes ou Mnémosine Lusitana", de 1816-1817, referem-se Joaquim Machado de Castro, João José de Aguiar, Faustino José Rodrigues e Joaquim José de Barros. Mas o articulista remata: "*Devo fazer neste lugar, posto que não seja portuguez, honrosa menção do snr. Amatucci, também pencionista do Estado, por insigne modelador em cera, e bello estatuário*". Eram obras de Carlo Amatucci o busto em mármore do Duque da Vitória (que possuía o

[13] CARVALHO, Ayres de – *Ob. cit.*, p. 42.
[14] IDEM, *Ibidem*, p. 19.
[15] TELES, Alberto – *Lord Byron em Portugal*. Lisboa, 1879, p. 113.
[16] Dimensão: 7 cm. Origem: colecção de D. Caetano de Portugal.
[17] Anúncio publicado na "Gazeta de Lisboa", n.ºs 31 e 34. Referência que recolhemos em LIMA, Henrique de Campos Ferreira – *Senhoras que em Portugal se dedicaram à arte litográfica*. In "Museu", revista do Círculo Dr. José de Figueiredo, vol. I, n.º 3, Porto, Dezembro de 1942, p. 171-172.
[18] PAMPLONA – *Ob. cit.*, vol. I, p. 93-94.
[19] SOARES, Ernesto – *História da gravura artística em Portugal*. Lisboa, s.n., 1940, p. 118-119.
[20] FRANÇA – *A Arte em Portugal no século XIX*, vol. I, p. 81.
[21] SOARES, Ernesto – *História da gravura artística em Portugal*, p. 118-119.
[22] Cota: BN E.77R.
[23] SOARES, Ernesto – *História da gravura artística em Portugal*, p. 118-119.
[24] PAMPLONA – *Ob. cit.*, vol. I, p. 93-94.

Barão do Sobral) e um presépio com figuras em cera, "*cousa mui singular neste género*" [25]. Por aqui se pode verificar a boa fama artística de que gozou Carlo Amatucci.

Porém, uma questão se levanta. Que obras produzidas em Itália levaram a que Carlo Amatucci tivesse sido chamado a Portugal? A pesquisa possível até agora levou-nos a encontrar algumas escassas referências à obra de Carlo Amatucci em Itália, sendo de notar que os investigadores que a ele se referem parecem geralmente desconhecer que o mesmo artista tenha rumado a Portugal e que aqui deixou obra de certo relevo.

Carlo Amatucci era um artista relativamente conhecido em Itália como autor de presépios, enquadrando-se na célebre escola dos presépios napolitanos de finais do século XVIII. A bibliografia italiana aponta-o como aluno de um dos irmãos Saverio Vassallo e Nicola Vassallo. Os irmãos Vassallo, activos durante a segunda metade de setecentos, especializaram-se sobretudo na modelação de cavalos, bovinos, cães e camelos de grandes dimensões, quer em madeira, quer em terracota, sendo geralmente de grande qualidade estas peças para presépios.

De uma segunda geração de produtores de animais para presépios são considerados Francesco Gallo e Carlo Amatucci: "*Gli animali scolpiti da Carlo Amatucci, attivo fino al 1809, furono prevalentemente, per quel che si conosce, cavalli dei Magi, bovini e cani di squisita fattura: affascinato dalle eleganze formali del neoclassicismo, gli esemplari di questo artefice «denunciano una certa freddezza intellettualistica che contrasta con il disincantato verismo dei Vassalli» (Catello)*" [26]. O célebre Presépio Cuciniello, por exemplo, inclui animais e naturezas mortas de artistas como Francesco Vassallo, Nicola Vassallo e Carlo Amatucci [27].

Em suma, Carlo Amatucci foi escultor, retratista, desenhador, ornatista, mas as miniaturas para presépio e as pequenas figurinhas populares eram a sua especialidade. Em certo sentido, Carlo Amatucci seguiu um percurso semelhante a Machado de Castro, até porque também Carlo Amatucci deixou influências para uma geração posterior, embora este tema esteja ainda muito pouco estudado e dando até origem a certas confusões. Isso mesmo denota um texto sobre o Porto de Germano Silva que, infelizmente, não referencia as fontes:

> "*Na tradição dos presépios também teve grande influência o italiano Carlos Amatucci, que foi o criador de figurinhas em que eram "retratados", se assim se pode dizer, alguns tipos de frades e de freiras dos numerosos conventos que havia na cidade. Este Amatucci ensinou o seu ofício a um tal Santos que vivia na Cordoaria, à Porta do Olival, que, por sua vez, começou a esculpir figuras representativas de certos extractos sociais como, por exemplo, lavradores, moços da lavoura, e representantes de certas profissões e mesteres. Para pintar as suas figurinhas, este Santos utilizava ingredientes que extraía de sementes e com os quais polvilhava os bonecos tentando imitar alguns tecidos como a castorina, o burel, o pano felpudo, o veludo e a lã fina*" [28].

Não fica claro quem era este Santos e também não se percebe se este artista recebeu influência directa de Carlo Amatucci em Lisboa, já que se supõe que Carlo Amatucci não tenha estado no Porto, pelo menos não a título definitivo.

José Joaquim Teixeira Lopes também poderá ter sido influenciado pelas figurinhas de Carlo Amatucci. Ana Margarida Portela cita José Queiroz [29], segundo o qual "*parece que*

---

[25] "Jornal de Bellas Artes ou Mnémosine Lusitana", n.º 13, 1816-1817, p. 209-210.

[26] Baseamo-nos no texto de Gian Giotto Borrelli "Pastori e presepe napoletano", disponível na Internet.

[27] http://www.presepenapoletano.it

[28] Texto de Germano Silva em "Jornal de Notícias", 24 de Dezembro de 2000.

[29] DOMINGUES, Ana Margarida Portela – *António Almeida da Costa e a Fábrica de Cerâmica das Devesas. Antecedentes, fundação e maturação de um complexo de artes industriais (1858-1888)*. Dissertação de Mestrado em História da Arte em Portugal orientada pela Prof. Doutora Lúcia Rosas e apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Porto, 2003, Vol. 1, p. 19.

Teixeira Lopes (pae) foi o continuador do italiano Amatucci" [30]. Porém, a mesma autora questiona a que Amatucci José Queiroz se referia. Carlo Amatucci foi o único Amatucci italiano em Portugal, pois todos os restantes nasceram já no país. Ora, Carlo Amatucci era de uma geração muito anterior à de José Joaquim Teixeira Lopes. Talvez a relação que José Queiroz refere diga respeito ao facto de ambos se terem dedicado bastante ao retrato e às figurinhas com carácter popular. Ana Margarida Portela sustenta ser provável que tenha havido contacto directo entre José Joaquim Teixeira Lopes e Emídio Amatucci (filho de Carlo Amatucci), pois a oficina deste último – que também poderá ter executado presépios – era bastante conhecida no Porto e nela trabalhou António Almeida da Costa, que viria a ser amigo e sócio de José Joaquim Teixeira Lopes.

Os filhos de Carlo Amatucci

Carlo Amatucci "*era muito moço, e bem disposto, quando (...) morreo repentinamente de huma aneurisma no peito, que o suffocou*" [31]. Isto sucedeu em 1819, deixando – pelo menos – três filhos, todos artistas. Até prova em contrário, estes três filhos foram gerados por Mariana Vitória, natural de Lisboa, com quem Carlo Amatucci terá casado logo depois de ter chegado à capital portuguesa [32].

Um destes filhos seria o pintor João Carlos Amatucci (nascido em 1804), que foi admitido na obra do Palácio da Ajuda em Maio de 1819, como discípulo de pintura histórica, por ordem do inspector Joaquim Costa e Silva [33]. Discípulo do pintor histórico José da Cunha Taborda, em 1821 João Carlos Amatucci já deveria ser bastante hábil pois, em 5 de Julho de 1823, embora só tivesse quatro anos incompletos de aprendizagem, foi promovido a praticante de pintura de primeira classe, por decisão dos mestres da obra [34].

Que se saiba, João Carlos Amatucci permaneceu em Lisboa. Ao contrário, os outros dois filhos conhecidos de Carlo Amatucci, Emídio Carlos Amatucci (nascido em 1811) e Rafaela Bernardina Vitória Amatucci (nascida talvez em 1812) vieram residir para o Porto, ainda em data por apurar. Não sabemos, sequer, se vieram conjuntamente. Calculamos que não, porque Emídio Carlo Amatucci terá vindo para a Invicta um pouco por acaso. De facto, Emídio Carlo Amatucci esteve em S. Miguel e na Ilha Terceira com a expedição de D. Pedro e pertencia aos Voluntários da Rainha [35]. Não sabemos, porém, se Emídio Amatucci terá estado antes exilado em Londres ou em Paris. Era, na altura, relativamente novo.

Uma vez que fez parte da expedição liberal que desembarcou no Mindelo em 1832, Emídio Amatucci terá ficado a residir no Porto a partir de então. A vida de Emídio Amatucci é ainda algo nebulosa nos primeiros anos de estadia no Porto. Um dos seus aspectos biográficos mais intrigantes foi o facto de ter procurado adquirir a Quinta Amarela por volta de 1839, onde construiu "*grandes e avultadíssimas bêm feitorias*" [36]. Para

---

[30] QUEIROZ, José – *Cerâmica portuguesa*, p. 278.
[31] MACHADO – *Ob. cit.*, p. 220-221.
[32] Pelo menos Emídio Amatucci foi. A.D.P., Paróquia de Santo Ildefonso, *Casamentos*, 1860, fls. 52-52v.
[33] COSTA, Luís Xavier da – *Ob. cit.*, p. 40.
[34] IDEM, *Ibidem*, p. 44.
[35] "O Commercio do Porto", n.º 255, 2 de Novembro de 1862.
[36] A Quinta Amarela estava hipotecada e Emídio Amatucci tomou-a de arrendamento em 1840. Porém, terá largado a propriedade pouco tempo depois. Sobre esta questão, veja-se o nosso trabalho académico *Os Cemitérios do Porto e a arte funerária oitocentista em Portugal*, Vol. 1, Tomo 1, p. 584-590.
[37] LIMA, Henrique de Campos Ferreira – *Silva Oeirense, litógrafo*. *In* "Museu", revista do Círculo Dr. José de Figueiredo, vol. I, n.º 1, Porto, Junho de 1942, p. 25.

tal, Emídio Carlos Amatucci foi pedindo empréstimos no valor total de um conto de reis a Manuel da Cruz Braga, homem para quem iria executar um mausoléu em 1846. Ora, em 1839 e em 1840, Emídio Amatucci surge referenciado como morador no Campo da Regeneração. Contudo, não apurámos ainda se já tinha então a sua oficina de mármores ou sequer se tinha como profissão principal a escultura e o ornato. Em 1839 Emídio Amatucci é dado como casado com Joana de Sousa, natural do Porto.

Quanto a Rafaela Amatucci, o seu nome não é referido nas escrituras notariais referentes à Quinta Amarela. Poderá ter-se juntado a Emídio Amatucci, no Porto, apenas mais tarde. Sabemos, no entanto, que já residia no Porto em 1842. Rafaela Amatucci era litógrafa e conhecemos a sua actividade logo em 1842: existe na Biblioteca Nacional um retrato de António Manuel Lopes Vieira de Castro, executado em 1839 pelo pintor, gravador e litógrafo Francisco António da Silva Oeirense (1797-1868), mas que foi litografado em 1842 na Rua da Reboleira, n.º 29-30 [37], onde se domiciliara Rafaela Amatucci com a sua litografia.

Note-se que, no início da década de 1840, Oeirense foi temporariamente professor na Academia de Belas Artes do Porto (residindo na Praça de D. Pedro), o que explica esta gravura ter sido litografada no Porto [38]. Oeirense devia conhecer os Amatucci do Porto como sendo os dois filhos de Carlo Amatucci retratista, não só porque residiu antes de 1838 em Lisboa, mas também porque se supõe ter sido discípulo de Bartolozzi que – como já assinalámos – chegou a trabalhar com Carlo Amatucci.

Em 1843, Rafaela Amatucci fez as gravuras do catálogo da Companhia de Artefactos de Metais, litografadas na Rua da Reboleira, n.ºs 29 e 30. Rafaela Amatucci fez também as ilustrações do periódico mensal "O Industrial Portuense", do qual saíram doze números, entre 31 de Março de 1845 e 28 de Fevereiro de 1846. Rafaela Amatucci fez, pois, doze estampas demonstrativas de máquinas, traçados geométricos, etc. Todas as estampas estão assinadas "*Raphaela Amatucci – Porto. L. R. de S.ta Catharina, N.º 19*". Era aqui que estava já estabelecido Emídio Amatucci em 1846, com oficina de mármores.

É intrigante como a única litógrafa profissional referenciada em Portugal na primeira metade do século XIX especializou-se, de algum modo, em desenho industrial. Mas esta artista desenhou também paisagem, nomeadamente várias vistas do Porto. Na obra de António do Carmo Velho de Barbosa, *Memória histórica da antiguidade do Mosteiro de Leça, chamado do Balio*, editada no Porto em 1852, as estampas de diversos aspectos deste mosteiro apresentam a seguinte subscrição: "*Raphaela Amatucci Lith. – C. A. Pinto – Pôrto. L. R. de S.ta Cat.na N.º 19*" (fig. 2) [39].

Rafaela Amatucci continuou a viver na Rua de Santa Catarina, com o seu irmão e cunhada. Ali faleceu, solteira, com cerca de 43 anos, em 26 de Junho de 1855 [40].

A obra de Emídio Amatucci

Rafaela Amatucci e Emídio Amatucci foram ambos litógrafos, embora a actividade principal de Emídio Amatucci fosse a estatuária (fig. 3) e as cantarias de ornato.

As primeiras referências concretas a Emídio Amatucci como escultor surgem à volta de 1844 [41], com oficina na Rua de Santa Catarina. Segundo o próprio, foi o primeiro que "*no*

[38] IDEM, *Ibidem*, p. 22.
[39] IDEM, *Senhoras que em Portugal se dedicaram à arte litográfica*, p. 171-172.
[40] A.D.P., Paróquia de Santo Ildefonso, *Óbitos*, 1855, fl. 206.
[41] *Almanaque da Cidade do Porto para o anno de 1844*. Porto, Typographia Commercial Portuense, 1844, p. 167.

Porto estabeleceu allem de outras industrias huma officina de todo e qualquer trabalho em mármore" [42].

No Cemitério da Lapa encontra-se grande parte das suas melhores obras, as quais foram largamente imitadas, podendo-se afirmar mesmo – graças à nossa investigação dos últimos anos – que Emídio Amatucci criou um estilo. Esse estilo, que ainda hoje se sente em obras novas de tumulária (especialmente na região de Braga), foi decisivo para que a arte funerária da região do Porto se tivesse destacado da que se fazia em Lisboa e, em última análise, da que se fazia no resto da Europa.

É impossível referir neste contexto todas as principais obras de Emídio Amatucci. Na nossa tese de Doutoramento abordámos sobretudo aquelas anteriores a 1865. Porém, Emídio faleceu em Braga nos finais de 1872 e na sua última fase da vida deixou obras de grande relevo ou de importância histórica. Além do mais, a descoberta recente do seu espólio veio revelar bastantes mais obras, algumas das quais certamente já desaparecidas. Uma dessas obras foi até feita para o Rio de Janeiro, numa época em que os cemitérios românticos estavam ainda a dar os primeiros passos no Brasil. Ora, seria extremamente interessante saber até que ponto Emídio Amatucci influenciou a arte funerária brasileira oitocentista na sua primeira fase.

Como não podemos abordar todas as obras marcantes de Emídio Amatucci, referenciemos em primeiro lugar aquela obra cujo registo oral passou de forma clara aos descendentes e que deu grande visibilidade a Emídio Amatucci. Referimo-nos à estátua da Virgem Maria, com a altura de 14 palmos, esculpida em pedra mármore monolítica para rematar o primitivo monumento do Sameiro, em Braga (1863-1869). Hoje apenas existe um pedaço da respectiva cabeça.

Referenciemos também os bustos do Conde de Ferreira (Ordem Terceira de S. Francisco do Porto) e do Comendador Cidade, este último em co-autoria (Hospital de Santo António – Porto). Emídio Amatucci chegou a participar em exposições trienais da Academia Portuense de Belas Artes e foi professor substituto de desenho e modelação na pioneira (e efémera) escola da Associação Industrial Portuense.

Em termos de arquitectura sepulcral, atribuímos a Emídio Amatucci a capela de Joaquim Pinto Leite, que é um dos melhores exemplos do género em Portugal e na Europa. Vários outros monumentos originais e bem executados saíram da sua oficina para os cemitérios do Porto, de Braga, de Vila do Conde e outros cemitérios mais antigos da zona norte de Portugal.

Emídio Amatucci também desenhou portões e modelou figuras em ferro, nomeadamente para o Cemitério do Peso da Régua (encomenda de D. Antónia Adelaide Ferreira). Executou fogões de sala para casas de elite do Porto e ainda teve tempo para se dedicar ao cargo de regedor, que cumpriu com assinalável êxito, como relata a imprensa da época. A sua oficina foi o berço artístico de modeladores e sobretudo de praticamente todos os mestres canteiros do Porto que estiveram activos nos finais do século XIX.

Certamente que Emídio Amatucci foi um dos melhores ornatistas do seu tempo e, em nossa opinião, foi mesmo o mais sensível e elegante de todos os que em meados de Oitocentos trabalharam em Portugal (fig. 4).

[42] ARQUIVO HISTÓRICO MUNICIPAL DO PORTO (A.H.M.P.), *Maço 4321*, Documento n.º 21-8C de 30 de Outubro de 1862.

Os filhos de Emídio Amatucci

Após Emídio Amatucci, a terceira geração de artistas da família não foi tão excepcional. Contudo, deixamos aqui alguns apontamentos biográficos resumidos.

Francisco José Carlos Amatucci.

Desenhador e Litógrafo. Colaborou, literária e artisticamente, no periódico "O Porto Elegante", publicado em 1864-1865. O seu retrato surge-nos no número um do semanário ilustrado e humorístico "Maria da Fonte", datado de 10 de Novembro de 1885, juntamente com o célebre tipógrafo Costa Carregal, com quem Francisco Amatucci terá colaborado.

Numa exposição na Sociedade Martins Sarmento, encontrámos referência a um retrato não datado de Luís de Camões, feito por "*Francisco Amatucci Lith. - Porto: Lithografia Portuense*". Existe ainda a referência a um retrato do Conselheiro António Roberto de Oliveira Lopes Branco (falecido em 1889), com gravura de "*A. C. Amatucci – G. Corrêa*" e "*Lith. de Maurin Lxa.*" [43]. Deverá tratar-se de um erro tipográfico e corresponder a *E. C. Amatucci* (Emídio Carlos Amatucci), ou então a *F. C. Amatucci* (Francisco Carlos Amatucci). De qualquer modo, é interessante a associação de um Amatucci a G. Correia, que supomos tratar-se do pintor Guilherme Correia. Note-se que, em meados do século XIX, existiu também um autor de gravuras chamado S. Ludovici, que nos aparece referenciado na Rua de Santa Catarina, n.º 19, precisamente o local onde residiu Emídio Amatucci [44].

José Carlos de Sousa Amatucci.

Canteiro ornatista. Continuou a oficina do pai na Rua de Santa Catarina. Aquando do falecimento do pai, José Carlos tinha 33 anos. Viria a falecer relativamente jovem, em 1885. Teve dois filhos ilegítimos, que faleceram muito novos. Relativamente a obras, deixou-nos algumas de grande qualidade, mas a sua produção não é tão boa como a do pai. Julgamos que não era tão versátil como modelador, razão pela qual encomendou figuras a outros artistas, como António Soares dos Reis, por exemplo.

José Carlos de Sousa Amatucci filiou-se claramente no estilo do pai, embora com algumas obras já claramente neogóticas, acompanhando a própria evolução do gosto. Também por essa razão não teve tantas oportunidades para se exprimir em grandes obras. A sua oficina produziu numa época em que a concorrência era mais apertada e a estandardização dos monumentos sepulcrais avançava rapidamente.

Domingos Carlos Amatucci.

Canteiro. Colaborou na oficina do seu irmão José Amatucci, tal como o teria já feito na oficina do pai. Porém, nada mais apurámos sobre Domingos Amatucci.

Amélia Augusta Amatucci.

Casou com o escultor João Joaquim Correia de Lacerda, que foi colaborador de Emídio Amatucci, embora tenha também feito obras de modelação para a oficina concorrente do canteiro João Antunes dos Santos e outras. João Joaquim Correia de Lacerda teve formação na Academia Portuense de Belas Artes e chegou a residir em Lisboa [45].

---

[43] *Diccionário de Iconografia Portuguesa*, vol. IV, p. 218.

[44] *Ibidem*, vol. IV, p. 218.

[45] *Catalogo das obras appresentadas na 8ª exposição triennal da Academia Portuense das Bellas Artes, no anno de 1863. Coordenado pelo substituto d'architectura civil da mesma academia.* Porto, Typ. de C. Gandra, 1863, p. 19.

Conclusão

Estes breves apontamentos biográficos permitem-nos perceber até que ponto a arte e o ambiente artístico passavam facilmente de pais para filhos. De Itália para Lisboa, de Lisboa para o Porto e do Porto para todo o norte do país (e mesmo para o Brasil), os Amatucci constituem exemplo paradigmático de mobilidade. Nem tudo o que nos deixaram é de grande qualidade. Porém, muitas obras oitocentistas interessantes possuem marca Amatucci, marca essa que se estende por várias áreas artísticas e que ainda hoje tem ecos na produção contemporânea.

fig. 1

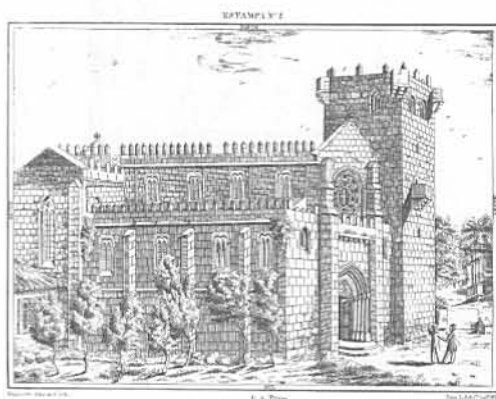



fig. 2

fig. 3. Cemitério do Prado do Repouso (jazigo n.º D/27): carpideira executada na oficina de Emídio Amatucci

fig. 4. Modelo escolhido por Ana Margarida Soares da Silva Passos para o mausoléu do seu defunto marido, o político José da Silva Passos (Prado do Repouso – Secção Privativa da Misericórdia, 1865).

fig. 5

fig. 6.
Vista do tardoz da capela sepulcral de Tomás Metelo de Nápoles e Lemos (Cemitério de Pinhel, 1876).
A alegoria do Tempo que coroa a capela é reprodução de um modelo de António Soares dos Reis encomendado por José Amatucci.
A solução para os paramentos, com rusticado intervalado por pilastras, ainda hoje é usada em algumas capelas sepulcrais de construção contemporânea erguidas em cemitérios da região de Braga.

Um caso original de mobilidade artística: o presente de Cristina da Suécia ao Rei de Portugal

José Alberto Gomes MACHADO

Esta comunicação incide num aspecto muito particular de mobilidade artística: a deslocação de uma particular obra de arte, que detém, talvez, o mais prestigioso *pedigree* de proveniência régia, que podemos encontrar no património pictórico dos museus nacionais. A sua itinerância, entre três colecções soberanas, levanta questões de gosto, que tentaremos abordar aqui.

Entre os presentes diplomáticos de Estado, sempre figuraram, com destaque, obras de arte. No período barroco, esta antiga prática assumiu grande importância. Para alcançar o favor de um príncipe, para se benquistar com um potentado, para propiciar um entendimento, ou para marcar uma ocasião solene, enviavam-se presentes, muitas vezes de grande valor. O século XVII fornece-nos diversos exemplos de valiosas obras de arte que assim circularam na Europa, de capital para capital, embaixadoras mudas, mas eloquentes, do prestígio de quem dava e de quem recebia.

De entre os numerosos casos verificados no século em causa, refiram-se:

- as telas italianas enviadas pelo Duque de Mântua à corte espanhola em 1603, conduzidas a Valladolid pelo próprio Rubens, que teve de restaurar os danos causados pela viagem por mar;
- os quadros oferecidos a Carlos Stuart, ainda Príncipe de Gales, por ocasião da sua romântica e frustrada viagem a Madrid para alcançar a mão da Infanta, em 1623, entre os quais algumas das maiores preciosidades da colecção real espanhola, mais tarde recuperadas após a morte do infortunado monarca, quando a sua colecção foi vendida ao desbarato por ordem da Commonwealth;
- os quadros enviados de Roma à rainha Henriqueta Maria de Inglaterra, na década de 1630, no intuito de reforçar uma presença visual católica naquele país protestante;
- o presente dos Estados Gerais das Províncias Unidas a Carlos II de Inglaterra no momento da restauração da monarquia (1660);
- as ofertas de pintura a Luís XIV, por parte das Repúblicas de Génova e de Veneza, na segunda metade do século;
- a oferta, também ao Rei Sol, de duas dezenas de telas de Frans Post, de temática brasileira, por parte do antigo Governador do Brasil holandês, Conde João Maurício de Nassau-Siegen.

O quadro de que vamos ocupar-nos insere-se neste largo grupo de presentes régios, já que foi enviado, em meados do século, pela Rainha Cristina da Suécia ao Rei D. João IV.

Trata-se de um óleo sobre tábua, de grandes dimensões (192 x 137), da autoria do pintor alemão Hans Holbein, o Velho, tradicionalmente intitulado *A Fonte da Vida*. Pertence

hoje ao espólio do Museu Nacional de Arte Antiga, onde entrou após mais de dois séculos na posse de membros da família real portuguesa [1].

Hans Holbein, o Velho nasceu em Augsburgo entre 1460 e 1465 e faleceu em Isenheim em 1524. Com frequência, o seu papel na História da Arte alemã do seu tempo foi subalternizado à fama, muito maior, do seu filho homónimo. Nas últimas décadas, contudo, uma série de estudos e monografias têm vindo, gradualmente, a restituir-lhe um lugar proeminente, no duplo contexto de transição (entre Idade Média e Renascimento, entre catolicismo e Reforma protestante) que lhe coube viver. Hoje sabemos que a sua Augsburgo natal teve tanta importância quanto Nuremberga nessas vitais décadas iniciais do século XVI, como ponto de encontro e forja de tradições artísticas. Juntamente com Hans Burgkmair (outro recuperado do olvido historiográfico), o velho Holbein dominou a cena artística da cidade dos Fugger durante décadas. A reabilitação do artista, iniciada em 1960 por Norbert Lieb e Alfred Stange, ganhou recentemente novo impulso com a monografia a ele dedicada por Bruno Bushart em 1987, com a grande exposição *Renaissance Venice and the North* (1999), em que foram reconhecidos os pergaminhos culturais de Augsburgo e, sobretudo, com o livro de Katharina Krause, *Hans Holbein der Altere*, publicado em 2002. Aqui, a professora da Universidade de Marburgo traça um perfil muito convincente do pintor/gravador/autor de iluminuras, contextualizando a sua actividade e salientando as ligações da sua ambiência artística, quer a Itália, quer aos Países Baixos. Para perceber o que significou Augsburgo no Reich do início da Era Moderna e o que significou Holbein em Augsburgo, é incontornável a figura do Imperador Maximiliano I, desde sempre ligado à cidade e cujos dois casamentos, na Borgonha e em Milão, simbolizam a dualidade de orientação cultural da Germânia do seu tempo [2].

É justamente em 1519, data da morte de Maximiliano, que Holbein pinta a *Fonte da Vida*, também designado por *Casamento Místico de Santa Catarina*, ou ainda, *A Virgem, o Menino e Santa Catarina*. Esta tábua é considerada uma das últimas, se não mesmo a última das suas obras primas. Foi pintada cinco anos antes da sua morte, no momento em que o artista, tendo deixado para trás a sua cidade natal, onde o seu prestígio declinava, se preparava para trocar Basileia pelo burgo alsaciano de Isenheim, em cujo famoso mosteiro encontrou refúgio e onde acabou os seus dias. Juntamente com os retábulos de altar de *Santa Catarina* (1512, Augsburgo) e de *São Sebastião* (1516, Munique), a *Fonte da Vida* é a obra mais marcante da sua terceira fase de produção, marcada pela absorção da lição renascentista italiana, num enquadramento que assume as referências neerlandesas, dentro de temáticas ainda predominantemente medievais. Holbein foi o primeiro pintor alemão a introduzir elementos decorativos arquitectónicos renascentistas nos seus quadros, cujo fundo começa a denunciar a influência italiana, também presente na suavização das linhas, ângulos e dobras dos drapeados. Na sua última fase, ao colorido rico e intenso, vem acrescentar-se uma nova noção de profundidade espacial e uma maior liberdade compositiva no agrupamento das figuras.

---

[1] Cf. Proveniência do quadro na página *web* do MNAA: http://62.48.146.154./Matriznet/MWBINV40.asp

[2] Sobre Holbein, o Velho e sua actual revalorização, cf. Bruno Bushart, Hans Holbein der Altere, Augsburgo, 1987; Katharina Krause, Hans Holbein der Altere, Deutscher Kunstverlag, Munique-Berlim, 2002 e respectiva recensão crítica por Larry Silver na revista *Historians of Netherlandish Art*, em http://www.hnanews.org/2002/Krause.html, bem como http://www.newadvent.org/cathen/07385a.htm e ainda http://www.wga.hu/bio/h/holbein/hans e/biograph.html

A *Fonte da Vida* é uma *sacra conversazione* nórdica povoada de elegantes figuras femininas. Um arco triunfal renascentista enquadra o trono onde se senta a Virgem com o Menino. De um e outro lado, como num sarau de corte num jardim, agrupam-se as santas virgens mais representativas da piedade medieval: Ágata, Apolónia, Úrsula, Margarida, Bárbara, Doroteia, Catarina, Inês e Genoveva. De entre elas, destaca-se, naturalmente Catarina, na sua versão iconográfica de interacção com o Menino Jesus, conhecida por "casamento místico". O quadro apresenta todo o encanto ambíguo do período de transição de estilos a que pertence: arquitectura e natureza, espaço aberto e espaço contido, formalismo e espontaneidade na pose dos personagens, resquícios de Idade Média e prenúncios de Renascença, uma possível síntese germânica de elementos flamengos e italianos.

Não se sabe ao certo quando passou a integrar a colecção ducal de Baviera, como uma das suas peças mais destacadas. Provavelmente, a sua aquisição deve-se ao Duque Alberto V, o mais activo coleccionador de entre os Wittelsbach do início da Idade Moderna.

Em 1632, em plena Guerra dos Trinta Anos, os exércitos suecos tomaram Munique e apoderaram-se, como saque de guerra, da famosa colecção de pintura dos Duques, agora Eleitores de Baviera. Assim, o Holbein foi levado para Estocolmo, com centenas de outras obras de arte, para ornar o castelo real de Tre Kronor, residência do grande Gustavo Adolfo, o Leão do Norte. Todos os esforços do Eleitor bávaro para recuperar os seus quadros foram em vão. O monarca sueco recusou, inclusive, trocá-los por dois generais seus, que tinham ficado prisioneiros. Num período em que era ténue a distinção entre propriedade do Estado e propriedade privada dos soberanos – situação dúbia que afectará a *Fonte da Vida* em Portugal séculos mais tarde e que só ficará resolvida em 1913, com a sua integração no Museu Nacional de Arte Antiga – as obras de arte pilhadas em Munique passaram a integrar a colecção real sueca.

Anos depois, num dos momentos finais da Guerra dos Trinta Anos, o exército sueco alcançará um triunfo ainda maior, ao conquistar Praga e desviar para Estocolmo a soberba colecção de arte do Imperador Rudolfo II, muito mais significativa, em número e importância [3].

Em virtude destes dois golpes de força, a jovem Rainha Cristina da Suécia era dona, por meados do século, de um dos mais importantes conjuntos de obras de arte da Europa.

A figura desconcertante de Cristina da Suécia continua hoje a fascinar os historiadores, como fascinou os seus contemporâneos. Objecto de numerosos estudos, biografias e obras de ficção, representada no cinema pela sua compatriota Greta Garbo, apresenta ainda hoje os traços de um enigma, como pode constatar-se, na leitura do mais recente e meritório esforço de interpretação da personagem. Refiro-me à grande biografia, que em 2004 lhe dedicou Veronica Buckley, assente numa exaustiva pesquisa de fontes e documentada com grande pormenor [4].

A ligação da *Pallas do Norte* com as artes foi objecto de diversos estudos, ao longo, sobretudo, do século XX. Todos são unânimes em exaltar a sua paixão pela pintura italiana e o seu relativo desprezo pela produção artística das escolas setentrionais. De facto, ao abdicar, a Rainha deixou atrás de si, na Suécia, todas as obras de arte dessas escolas que integravam a colecção real, preocupando-se apenas em levar para o exílio as centenas de

---

[3] Ver reconstituição das obras sequestradas em Jaromir Neumann, Fuhrer durch die Gemaeldegalerie der Prager Burg, Orbis, Praga, 1965.

[4] Veronica Buckley, Christina Queen of Sweden – The Restless Life of a European Eccentric, Fourth Estate, Londres-New York, 2004.

quadros italianos provenientes do saque de Praga. Ironicamente, a *Fonte da Vida* é um dos raríssimos remanescentes da colecção eleitoral bávara pilhada pelos suecos que chegou aos nossos dias, já que a esmagadora maioria dos restantes quadros, abandonados por Cristina, desapareceram no incêndio que destruíu Tre Kronor em 1697 [5].

Já durante o seu curto reinado efectivo de dez anos (1644-1654), Cristina por diversas vezes fizera oferta de quadros a diversos servidores. Tanto quanto se sabe, todas essas ofertas foram de quadros alemães ou flamengos. A Rainha, até à morte, guardou ciosamente os seus italianos, que foram, em Roma, motivo do seu constante deleite, expostos no Palácio Riario e visíveis a todos os visitantes. Se dúvidas houvesse sobre as suas opções em matéria de gosto artístico, elas seriam dissipadas por uma carta, escrita em 1649 ao seu amigo Paolo Giordano Orsini, Duque de Bracciano. Nela pode ler-se, em referência à colecção real (antes da catalogação e exibição dos quadros de Praga) ser ela composta por "*um número impressionante de telas, que, com excepção de trinta ou quarenta obras originais de pintores italianos, me deixam indiferente. Algumas são de Durer e de outros mestres alemães, cujo nome ignoro. Há quem as ache excelentes, mas eu juro que trocava-as todas de boa vontade por um ou dois Rafael e, mesmo isso, em minha opinião, já é considerá-las muito.*" [6]

Por aqui se vê, pois, a pouca ou nenhuma importância que dava às produções da escola alemã. Ao decidir enviar a *Fonte da Vida* ao novo Rei de Portugal, Cristina estava a desfazer-se de um quadro, que, para ela, pouco ou nada valia. Outro tanto se poderia dizer do outro presente diplomático associado ao seu nome: o envio a Filipe IV de Espanha do *Adão* e *Eva* de Durer, provenientes da colecção imperial de Praga. Exemplares emblemáticos da chegada da Renascença às terras do norte e legítimo orgulho do Museu do Prado, o *Adão* e *Eva* foram despachados para Madrid na conjuntura da abdicação (1654-55) [7], correspondendo a um duplo fito: congraçar o Rei de Espanha, de cujo apoio e protecção necessitava para os seus planos e, ao mesmo tempo, depurar a sua colecção [8], que passou a centrar-se exclusivamente nos Ticiano, Veronese, Tintoretto, Bassano e outros mestres italianos, que tanto apreciava e que se distribuem hoje pelos principais museus da Europa e dos Estados Unidos. Não há dúvida de que o presente terá agradado ao monarca espanhol, coleccionador apaixonado e grande conhecedor de pintura que era. Da mesma forma, mas por razões diferentes, o presente sueco não pode ter deixado de causar satisfação a D. João IV. Sem as disponibilidades económicas do seu adversário espanhol e menos sensível, como aparentemente a maioria dos Bragança, à pintura do que à música, o novo Rei português terá visto no presente uma marca de consideração e estima, bem como uma prova do reconhecimento da sua dignidade real.

Não há a certeza da data exacta do envio do quadro para Portugal. Alguns autores, como Maria Julieta Ruival [9], pendem para o ano de 1641, por ocasião da embaixada de Francisco de Sousa Coutinho a Estocolmo, que culminou com a assinatura de um tratado

---

[5] Cf. texto de Gorel Cavalli-Bjorkman em Nationalmuseum Stockholm, Scala Books, Londres, 1995,pg.7.
[6] Tradução portuguesa minha. A carta é citada por diversos autores. Cf., por todos, Francis Haskell, Patrons and Painters, Yale University Press, New Haven, 1980, pgs. 97/8.
[7] O catálogo do Museu do Prado aponta a data de 1655, como a da integração das duas obras na colecção real espanhola.
[8] Cf. Christopher Brown, Kings & Connoisseurs – Art collecting in seventeenth century Europe, Yale University Press, New Haven-Londres, 1995, pg. 243.
[9] Maria Julieta Ruival, "A Fonte da Vida de H. Holbein. Um Documento Iconográfico" in Boletim da Academia Nacional de Belas Artes, 2ª série, nº 19, Lisboa, 1963.

formal entre Portugal e a Suécia [10]. A missão foi revestida de êxito e inaugurou um período de aparente bom entendimento entre as duas coroas [11]. Sabe-se, também, que o diplomata regressou a Portugal carregado de presentes [12]. Contudo, na descrição destes, publicada numa gazeta de Lisboa, não se encontra menção à *Fonte da Vida*.

A ficha sobre o quadro, disponível na página *web* do MNAA, aponta, com uma interrogação, a data de 1654.

Embora não seja fundamental o estabelecimento da data exacta da vinda do quadro para Portugal, a questão merece alguma referência.

A data de 1641 parece improvável, já que o reinado pessoal de Cristina só se inicia em 1644, data dos seus dezoito anos. Não é crível que o consciencioso chanceler e regente Axel Oxenstierna, tão cioso da glória e do património de Gustavo Adolfo, a quem tão bem serviu e de quem foi amigo, tomasse a decisão de alienar um quadro da colecção real para enviar ao novo e frágil aliado português.

A data de 1654 parece mais credível, já que é nessa ocasião que, prestes a abdicar, a Rainha decide desfazer-se dos quadros nórdicos, aproveitando o ensejo para efectuar o presente diplomático a Filipe IV. Todavia, todos os estudiosos das relações diplomáticas entre Portugal e a Suécia no período da Restauração são unânimes em salientar, nesse preciso momento, a viragem de atitude da Rainha quanto a Portugal. Numa clara aproximação à Espanha, motivada pelos seus novos planos, relacionados com a abdicação, a Rainha deixa tombar o aliado português, a quem já não reconhece como rei e levanta os maiores obstáculos aos diplomatas portugueses, que chegam a incorrer em perigo físico nas ruas de Estocolmo. Já desde 1652, o enviado António da Silva e Sousa caíra praticamente em desgraça, tendo mesmo de enfrentar, no ano seguinte, um ataque à embaixada [13]. Não parece, pois, possível, que, nessa conjuntura, se efectuasse um tal presente.

Resta, a meu ver, como mais provável, a hipótese de 1650/51. Em finais de 1650, procedeu-se, finalmente à coroação da Rainha, sucessivamente protelada desde 1644, quando, de facto, assumira o poder. Nessa ocasião, D. João IV enviou a Estocolmo um embaixador extraordinário, José Pinto Pereira, que foi recebido com marcas de grande estima e permaneceu na capital sueca por vários meses, tendo regressado a Portugal em 1651. Não custa a crer que tenha então trazido a Fonte da Vida para o querido "irmão, primo e aliado" português.

Maria Julieta Ruival, no seu artigo de 1963, procedeu a um estudo aturado da iconografia do quadro, propondo a identificação das santas nele representadas com figuras reais ligadas a Maria de Borgonha e às casas reais de Castela e Portugal. Especulou também sobre o possível encomendante da obra, o Imperador Maximiliano, ou sua irmã, a Duquesa Cunegundes de Baviera, netos ambos do Rei D. Duarte. A proposta de identificação, com base em supostas semelhanças com outros retratos desses personagens reais e

---

[10] Cf. Durval Pires de Lima, "As relações de Portugal com a Suécia", in Anais da Academia Portuguesa de História, vol. VII, Lisboa, 1942.

[11] A Suécia impôs que, no Tratado de Osnabruck, D. João IV fosse considerado como "aliado da Rainha Cristina". No ano de 1645, em várias cartas, ele é referenciado como "seu irmão, primo e aliado, o Rei de Portugal". Cf. Pires de Lima, *op. cit.*, pgs. 385/6 e 402.

[12] A relação dos presentes foi publicada na Gazeta do mês de Novembro de 1642, editada em Lisboa por Lourenço de Amberes. Cf. Pires de Lima, *op. cit.* (Pg. 359). O exemplar da Gazeta consultado na BNL não inclui qualquer referência ao quadro.

[13] Cf. artigo de António Álvaro Dória sobre as relações de Portugal com a Suécia in Dicionário da História de Portugal, dir. de Joel Serrão, 6º vol., Liv. Figueirinhas, Porto,1981.

com as famosas estátuas do panteão imperial de Innsbruck não é, contudo, suficientemente convincente. Daqui, a autora, a quem cabe a honra de ter produzido, em Portugal, o trabalho mais aprofundado sobre esta obra, infere a razão da escolha do presente: "Talvez Cristina da Suécia tivesse conhecimento, por tradição oral ou escrita, que essas figuras estavam aparentadas à casa de Portugal e quisesse assim homenagear o país que uma vez mais renascia das cinzas, num indomável impulso de independência" [14]. É uma teoria engenhosa, mas algo forçada. Aliás, a suposta inclusão de Isabel a Católica e de Joana a Louca (com os traços de Santa Catarina) não deixaria de evocar igualmente o "opressor castelhano". A figura desta santa, tem aliás, indiscutível protagonismo na composição, que justifica que o quadro seja oficialmente referenciado como o *Casamento Místico de Santa Catarina*. Por que razão os supostos encomendantes, Maximiliano ou Cunegundes, teriam então escolhido, como modelo, a então Rainha Joana de Castela, que, de todas as personagens reais sugeridas, é a que tem mais longínquo parentesco com os Habsburgo? Maior razão seria dar destaque a Leonor de Portugal (mãe de Maximiliano e Cunegundes) ou a Maria de Borgonha (mulher do Imperador e verdadeiro *pivot* da expansão territorial da Casa de Áustria pelo casamento). Ora Maria Julieta Ruival, no diagrama que acompanha o seu texto, identifica estas duas personagens com duas das virgens mais subalternizadas na economia compositiva do quadro.

De facto, a ter havido alguma preocupação, por parte de Cristina da Suécia, na escolha do presente, mais me parece que ela se prendesse justamente com o protagonismo evidente de Santa Catarina. A uma Catarina, sua avó, devia D. João IV os seus direitos ao trono. Fora esse o nome que dera à sua própria filha, nascida em 1638 e que viria a reinar em Inglaterra. Sintomática do facto de o quadro ser olhado, na corte portuguesa, como o *Casamento Místico* da santa, mais do que uma *sacra conversazione* régia, como propõe Julieta Ruival, é a decisão do monarca português de deixá-lo em testamento à infanta sua filha, em vez de o integrar na então magra colecção real. A grande tábua, de alto *pedigree* real, como nenhuma outra do património português, terá assim passado de Basileia ou Isenheim a Munique, daqui a Estocolmo, depois a Lisboa, em seguida a Londres, para regressar finalmente à capital portuguesa, onde dorme o seu sono no principal museu nacional, infelizmente tão ignorado pelos nossos concidadãos. Da *Kunstkammer* dos Wittelsbach, duques, depois eleitores de Baviera, na *Residenz* de Munique ao castelo *Tre Kronor* dos Vasa, às portas de Estocolmo, do Paço da Ribeira aos salões de Whitehall, para terminar o seu itinerário régio na Bemposta, a *Fonte da Vida / Casamento Místico de Santa Catarina* é um insuspeitado exemplo de mobilidade, que atesta o cosmopolitismo de um meio de elite, onde a viagem dos objectos artísticos servia os jogos da diplomacia e da alta política, mas carreava também influências e propostas estéticas, que a serem entendidas, podiam resultar em efeitos fecundos.

Trata-se de uma obra prima da pintura alemã, produzida num fulcral momento de viragem e de síntese de tendências. O seu autor está agora de novo a ser reconhecido como o grande mestre que foi, dissipada a sombra que sobre a sua reputação lançou a fama maior do seu ilustre filho homónimo. Durante os primeiros dois séculos em Portugal, poucos viram o quadro e menos ainda atentaram nele. Foi precisa a atenção do Conde Raczinski em 1844, para surgirem as primeiras manifestações de interesse. Graças aos bons préstimos do Rei D. Fernando II, cuja filha mais velha casara na família real de

[14] Ruival, *op. cit.*, pg. 51.

Saxónia, a velha tábua figurou em lugar de honra na exposição de Dresde dedicada ao seu autor, onde causou sensação, após duzentos anos sem ser vista pelos amadores de arte. Assim, dois alemães, o conde e o Rei Consorte, contribuíram para a revalorização de uma obra prima alemã resguardada em Portugal. Como tantas vezes acontece entre nós, foi necessário o reconhecimento do estrangeiro, para repararmos num tesouro ignorado dentro de casa.

Possa este texto despretencioso contribuir para relançar a curiosidade sobre uma peça que, na colecção de pintura germânica do MNAA, diminuta, mas de altíssima qualidade, não fica a dever aos seus mais famosos conterrâneos Durer e Cranach.

Artistas e Artífices no Baixo Tâmega e no Vale do Sousa (Séculos XVII-XIX)

José Carlos Meneses RODRIGUES

Introdução

Seleccionámos artistas e artífices que contribuiram para o conhecimento da arte da talha nas suas duas vertentes: erudita e a periférica.

A talha identificada existente, a desaparecida e a deslocada é o objecto desta comunicação, fragmento da nossa tese de doutoramento: *Retábulos no Baixo Tâmega e no Vale do Sousa (Séculos XVII-XIX)*.

As escolas artísticas, cuja procedência se revela de maior amplitude, entrecruzam-se com os exemplares que apresentamos em diferentes períodos estilísticos: nacional, joanino, rococó e transição rococó-neoclássico.

Integrámos somente os espécimes identificados, restando para outros trabalhos as tipologias, objecto parcial da nossa análise na dissertação e contributo a desenvolver futuramente, já que possuímos elementos atinentes a uma congregação de hipóteses enriquecedoras da arte do entalhe, quer no patamar da via erudita, quer no da via periférica.

1 Barroco nacional

Retábulos mores e tribunas

O ensamblador penafidelense *Manuel Ferreira de Figueiredo* [1] assina o contrato do retábulo-mor da igreja do mosteiro de Caramos (Felgueiras), em 1692 [2]. Oito anos depois, na qualidade de mestre imaginário [3], responsabiliza-se pela feitura dos retábulos mor e colaterais da igreja do mosteiro de Vila Boa do Bispo (Marco de Canaveses).

Cerca de 1703 [4], o imaginário *Manuel Vieira*, de Torrados (Felgueiras), executa a tribuna do retábulo-mor da igreja de S. Vicente de Sousa (Est. 1), no mesmo concelho, e os novos painéis do forro junto ao arco; o imaginário *António da Costa*, de Guimarães, faz a imagem de S. Vicente para a tribuna; o pintor *Domingos Luís da Silva*, de Guimarães, doura e pinta os novos painéis.

Manuel Ferreira Rangel e *José Pacheco* [5], pintores de Penafiel, não chegam a assinar o contrato de douramento, em 1717, das tribunas de Sobretâmega e de S. Nicolau, enco-

---

[1] BRANDÃO, Domingos Pinho de – *Obra de Talha Dourada, Ensamblagem e Pintura na Cidade e na Diocese do Porto*. Porto: 1984, I, p. 747-750.

[2] Idem, *ibidem*, p. 749.

[3] Idem, *ibidem*, 1985, II, p. 62-66.
Cit. por RODRIGUES, José Carlos Meneses – *A Talha Nacional e Joanina em Marco de Canaveses*. Santa Maria da Feira: Câmara Municipal do Marco de Canaveses, I, p. 40-44.

[4] AHPP – *Igreja de S. Vicente de Sousa*. Maço de documentos (Tombo), fls. 200 v.-201. Cit. por BRANDÃO, Domingos de Pinho – *ob. cit.*, II, p. 155-157.

[5] ADP, MCN, 2.°, n°. 44, fls. 125 v.-126. RODRIGUES, José Carlos Meneses – *ob. cit.*, I, p. 44-45.

menda da Câmara da vila de Canaveses, incumprimento já verificado anteriormente pelo pintor conterrâneo *António Vieira Leal*.

O trono de Sousa é invulgar e, em Caramos, a semi-cúpula da tribuna tem efeito de artesoado ilusionístico, na configuração ideativa de liernes. Sousa repete a ideação de Caramos, a que se acrescenta o *guilhoché*[6]. Há reminiscências do motivo de orla (sugerindo a roda da fortuna) no suporte do trono, de peanhas fundidas entre si, com pelicanos de boa e inusitada execução.

Retábulos desaparecidos e deslocados

Equacionam-se somente retábulos em Marco de Canaveses. Nos desaparecidos, *João da Costa*[7], mestre entalhador e escultor do Porto, assume o contrato do retábulo-mor e tribuna da igreja de S. Martinho de Sande, no ano de 1701. Treze anos depois, da mesma cidade, *Francisco Nunes de Oliveira*[8], mestre pintor, encarrega-se da pintura das imagens do mor e do douramento suplementar da respectiva capela.

Em Santa Clara do Torrão, as influências eruditas e periféricas entrecruzam-se. O mestre entalhador *Manuel de Castro Nogueira*[9], em 1709, responsabiliza-se pela feitura do mor e acréscimos de um colateral; em 1715, *Tomás Nogueira de Gouveia*[10], mestre pintor de Paredes, pinta e doura três retábulos (mor e colaterais). Dois artistas do Porto neste contrato, como testemunhas: *João Vieira Pinto*, dourador, e *António Nogueira*, bate-folha.

Na mobilidade, presumimos que o retábulo actual da capela do cemitério de Toutosa seja o mor da capela de N. S.ª da Livração, na mesma freguesia, dourado em 1718 pelo mestre pintor *Bento de Sousa Lopes*[11], proveniente de Guimarães.

2. Barroco joanino

Igreja do mosteiro de S. Miguel de Bustelo (Penafiel). Retábulo-mor

1742[12] assinala o mestre imaginário portuense, *José de Afonseca Lima*, na obra do retábulo-mor, tribuna e frontal do altar de Bustelo (Est. 2), por um conto de réis. Clarifica-se a asserção de Flávio Gonçalves, atribuindo o retábulo-mor *à arte de Manuel da Costa Andrade e às lições de Miguel Francisco da Silva*[13], o exímio arquitecto-entalhador do joanino portuense, que faz riscos para Manuel da Costa Andrade e José de Afonseca Lima.

Prosseguem os melhoramentos no quadriénio 1748-1752[14], concretizando-se o douramento do mor e dos colaterais; uma visitação determina o aperfeiçoamento da obra da capela-mor *e tudo o mais que fosse neçessario*[15].

---

[6] *L'ART Décoratif en Europe Classique e Barroque*, Dir. de Alain Gruber. Paris: Citadelles & Mazenod, 1992, p. 471.
[7] Brandão, Domingos de Pinho – *ob. cit.*, 1985, II, p. 96-102.
[8] Idem, *ibidem*, p. 436-439.
[9] Idem, *ibidem*, p. 329-333.
[10] Idem, *ibidem*, p. 459-464.
[11] ADP, MCN, 2.º, n.º 45, fls. 32v.-34.
[12] BRANDÃO, Domingos de Pinho – *ob. cit.*, 1986, III, p. 415-418.
[13] Cit. por GARCIA, Isabel Margarida Teixeira Dias de Bessa – *A Arquitectura de Raiz Clássica no Vale do Sousa*. Coimbra: Faculdade de Letras, 2001, I, p. 96. Tese de dissertação de mestrado. Policopiado.
[14] ADB, Conventos e Mosteiros, CSB, n. º 127, Bustelo, 1748-1752.
[15] Idem, *ibidem*.

Enrolamentos em C acompanham toda a inventividade da cartela e remate em que se vislumbra o motivo de *treillage*[16], audácia da congeminação do uso das massas e ritmo. O primeiro terço das colunas é uma abordagem estilística de elevado teor artístico, como em Santo Ildefonso (Porto), cujo risco é de Nasoni e a execução de Miguel Francisco da Silva.

Igreja de S. Pedro (Amarante). Retábulo-mor

Miguel Fancisco da Silva é o autor da planta em finais de 1745 ou início de 1746[17]. A execução cabe ao entalhador portuense *José de Afonseca Lima*, o artista do mor de Bustelo.

A vistoria do retábulo é feita em 1748[18] pelo mestre *José Correia*, do Porto, por *Jacinto da Silva*[19], mestre entalhador de Braga, pela parte do artista e da Irmandade, respectivamente, resultando a favor de *José de Afonseca Lima*. Em 1749[20] declara-se a obra concluída (acréscimo) por *Jacinto da Silva*.

O banco corrido mostra angulação; apainelado, centraliza-o o sacrário com figuras quase de convite e forte pendor áulico nas vestes e cabeleiras louras. É o apelo ao exercício da comunhão da sagrada partícula, representada em esplendorosa radiação lumínica da porta do sacrário, adosselada e continuada no movimento das volutas a enviesar, por entre figuras aladas policromas segurando tochas, até ao elemento final do remate em concha.

O camarim teatraliza a espacialização de figuras, aladas ou não, com tochas, em ascensão por lanços, de forma desencontrada, surpreendendo a colocação em faixas laterais verticais, onde se fundem, em impactante conjugação do efeito da policromia e do douramento.

Igreja de S. Martinho de Várzea do Douro (Marco de Canaveses). Retábulo-mor

O mestre entalhador e escultor *António José Machado de Teive* assina, em 1749[21], pela quantia de trezentos mil réis, um acordo: carpintaria, talha e ensamblagem de grades, púlpitos, sanefas, duas credências, retábulo, trono e banqueta, ficando o altar separado do retábulo, obra já tomada anteriormente pelo mestre (penafidelense?) *Manuel Ferreira Pinto*.

Na mesa do altar, contrapõem-se duas excrescências laterais às linhas estruturantes do retábulo – o motivo de fronda – que suavizam esse recorte. Colocado sob as peanhas dos intercolúnios, um cálice acantiforme regula a sua estabilidade espacial, lateralizado por dois florões que permitem a eclosão de segmento espiralado do seu centro, ressonância do

---

[16] *Treiallage* (tapada, grade) é um tema usado com grande desenvolvimento a partir de 1715, com Watteau, Audran e Oppenord, mas configurado já em 1709 pelo primeiro. PONS, Bruno – *Arabesques ou Nouvelles Grotesques*. In *L'Art Décoratif en Europe Classique et Barroque*...p. 206; 210; 216.

[17] O risco da planta e o cálculo das despesas são feitos por Miguel Francisco da Silva. BRANDÃO, Domingos de Pinho – *ob. cit.*, 1986, III, p. 483-487. Ao mesmo artista é atribuído somente o risco da tribuna. FERREIRA-ALVES, Natália Marinho – *A Escola de Talha Portuense e a sua Influência no Norte de Portugal*. Lisboa: Edições Inapa, 2001, p. 103.

[18] BRANDÃO, Domingos de Pinho – *ob. cit.*, III, p. 531.

[19] Idem, *ibidem*, p. 486.

[20] SARDOEIRA, Albano – *Notícia de Alguns Artistas que Trabalharam em Amarante*. In *Douro Litoral*, oitava série, n.os III-IV.Porto: 1957, p. 243. Cit. por BRANDÃO, Domingos de Pinho – *ob. cit.*, III, p. 487.

[21] BRANDÃO, Domingos de Pinho – *ob. cit.*, III, p. 541-545. Cit. por RODRIGUES, José Carlos Meneses – *ob. cit.*, I, p. 45-46.

motivo de Percenet[22] antecipado por Heckenauer, o Jovem[23], em 1700, já visível no período renascentista. O remate do sacrário remete para citação pozziana.

3. Rococó

A primeira fase de Frei José Vilaça. Igreja do mosteiro de Pombeiro (Felgueiras). Retábulo-mor

Datado de 1770-1773, doura-se no triénio seguinte[24]. A força da linha (Est. 3) abre e articula as composições densas e túrgidas herdadas de André Soares, proporcionando soluções leves, fluidas e voláteis de Frei José Vilaça. A linha destaca-se nos perfis da abertura e nos painéis que a ladeiam, como no fundo da tribuna e, paralelamente, na importância acrescida ao conjunto arquitectónico da composição[25].

Formas e massas rejeitam o vazio, entalhando-se dilectas rosas vilacianas, margaridas, nostálgicas e ancoradas palmas pozzianas, cartelas em forma de rocalha e concheados, na sua facetação cinzelada, à maneira de Munschel[26] ou de Meissonier[27].

Arranca a tribuna em cota gerida por alçados interiores contracurvados na concepção de pilastras de capitéis em cinta de concheado – com textura inspirada em *murex ramosus* ou efeito *chicorée da Chicoreus*[28], gizada em 1735 por Verberckt em Versailles[29].

Sobre o baldaquino uma possível visualização ornada por acanto e casca, como referência catártica ao cosmos, com um centro que poderá definir-se como *umbilicus mundi*[30].

Dois fragmentos de frontão diluem-se em arranques misulados com efeitos de casca a sugerir membros flectidos de animais, numa leitura zoomórfica, rematando em complexo concheado, derivação e desenvolvimento em búzio nuclear, criando perfis grotescos de aves de rapina[31].

A segunda fase de Frei José Vilaça. Igreja do mosteiro de Pombeiro (Felgueiras). Capelas laterais da Senhora da Assunção e de Santo António

Abarcando a década de 70 do século XVIII, distingue-se pela grande flexibilidade das formas e pela graça das linhas que emprega. Uma nova graça de linhas e formas, evocando uma impressão de fluidez[32], que substitui o plástico quase por inteiro, sobreviveu na década seguinte, paralelamente ao novo classicismo.

---

[22] Acanto em metal, metade do século XVIII, com precedência. REINHARDT, Ursula – *Acanthe*. In *L'Art Décoratif en Europe Classique et Barroque*... p. 138.
[23] Acanto na ourivesaria. HecKenauer, o Jovem, Augsburgo, cerca de 1700. Idem, *ibidem*, p. 147.
[24] SMITH, Robert C. – *Frei José de Santo António Ferreira Vilaça. Escultor Beneditino do Século XVIII*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1972, II, p. 404.
[25] Idem, *ibidem*, p. 405.
[26] PONS, Bruno – *Rocaille*. In *L'Art Décoratif en Europe Classique et Barroque*... p. 376.
[27] Idem, *ibidem*, p. 368.
[28] Idem, *ibidem*, p. 333.
[29] Idem, *ibidem*, p. 396.
[30] DELL'ARCO, Maurizio Fagiolo – *La Festa Barroca*. Roma: Edizioni de Luca, 1997, p 103.
[31] Já nas artes plásticas da remota Pérsia, Assíria, Egipto, pela majestade e perspicácia da visão; deificadas pelos romanos em apoteose aos Césares, em emblemas e troféus de guerra; atributo de S. João.
MEYER, F. S. – *Manual de Ornamentaciòn*. Mexico: Ediciones G. Gili, S. A. de C. V., 1994.
[32] SMITH, Robert C. – *ob. cit.*, I, p. 259.

A fluidez das silhuetas alia-se à organização linear, reinando a policromia geral, com o recurso aos marmoreados, ao branco-pérola, ao cor-de-rosa, misturados com filetes dourados ou verde-escuros, em disposições *encantadoras*[33].

Em 1777, fazem-se *quatro capellas dos lados*[34]; os retábulos são dois pares de risco diferente, representando o segundo e o terceiro estilos de Frei José Vilaça. Referindo-se aos dois altares nos lados da igreja significa, provavelmente, dois riscos aplicados a quatro retábulos[35].

Custando os dois retábulos, de castanho policromado e em parte dourado, 122 914 réis, *estão longe de serem obras capitais*[36], na apreciação de R. Smith, com o que não concordamos, porque nos endereçam para a hipérbole das formas hiper-valorizadas do vivo marmoreado e pela singularidade e excepção fantasiosa do normativo de Pozzo, tão caro a Vilaça.

O controverso uso de *colonne sedenti* no *altare capriccioso* – idealizado para a Igreja de S. Sebastião de Verona onde *fa bellissima vista* – como extravagância, livre arbítrio, invenção fantasiosa, teve por argumento o facto de *come è lecito pensare a cariatidi sedute, altrettanto può farsi per le colonneche da esse derivan*[37]. Talvez, por sugestão, tivesse tomado a gravura de Vascellini, do grupo estatuário de Giambologna para a fonte do *Oceano com il Nilo, L'Eufrate e il Gang*[38].

4. Transição rococó-neoclássico

A terceira fase de Frei José Vilaça

A última fase de Vilaça[39] (nas duas últimas décadas de Setecentos, que Natália Marinho Ferreira-Alves restringe para uma), é hererogénea, insinuando-se o neoclassicismo, sem abdicar da graciosidade do rococó, que se expressa nas colunas dos retábulos que sustentam, em vez de fantásticos remates, frontões sóbrios como os de forma triangular dos retábulos laterais de Alpendorada, que oferecem o desenho mais clássico de toda a obra do riscador.

O espaço aberto do frontão semi-circular por ele usado é encimado por outro frontão pontiagudo (interrupção por ático rematado por empenas pontiagudas), situação verificada nos dois laterais de Pombeiro e no mor de Alpendorada, remates que nos sugerem a citação borrominica.

Há *bocas* em Paço de Sousa (tão usadas na França de 1730-1760 e nos azulejos portugueses joaninos) e *amendoins* (larvas, no nosso entendimento) nas sanefas do coro, nos púlpitos de Alpendorada e no retábulo lateral das Almas, em Pombeiro[40].

Esta transição merece a R. Smith a qualificação de grosso, vazio e sem vida, classificando de mediocridade a revelação dos últimos trabalhos do monge artista,[41] asserção que rejeitamos.

---

[33] BORGES, Nelson Correia – *Do Barroco ao Rococó*. In *História da Arte em Portugal*. Lisboa: Alfa, vol. 9, 1993, p. 144.
[34] SMITH, Robert – *ob. cit.*, II, p. 425,.
[35] Idem, *ibidem*.
[36] Idem, *ibidem*.
[37] DE FEO, Vittorio; MARTINELLI, Vittrio – *Andrea Pozzo*. Milano: Electa, 1996, p.118-119. E alusão ao II volume, fig. LXXV. PERSPECTIVE in *Architecture and Paintaing. An Unabridged Reprint of the English-and-Latin Edition of the 1693 "Perspectiva Pictorum et Architectorum" by Andrea Pozzo*. New York: Dover Publications, Inc., 1989.
[38] DE FEO, Vittorio; MARTINELLI, Vittorio – *ob.cit.*, p. 119.
[39] BORGES, Nelson Correia – *ob. cit.*, p. 144.
[40] SMITH, Robert C. – *ob. cit*, I, p. 279.
[41] Idem, *ibidem*, II, p. 456-457.

Igreja do mosteiro de S. João de Alpendorada (Marco de Canaveses). Retábulo-mor

Em castanho policromado (Est. 4), com imitação de mármores e elementos dourados, data a sua execução de 1780-1783 e o douramento do triénio seguinte [42], conjunto considerado *empobrecido e fraco* na convicção de R. Smith [43].

É num cenário de riscador que enquadramos Frei José Vilaça pela existência de dois contratos: i) 1780 [44] – o mestre entalhador *João Bernardo da Silva*, *Francisco de Freitas Rego*, e *Manuel José Correia*, todos da cidade de Braga, estabelecem um contrato com o abade do mosteiro de Alpendorada: João Bernardo da Silva arremata o retábulo e a tribuna da capela-mor por 649 000 réis; a *Francisco de Freitas* cabem os dois púlpitos de madeira com sanefas saídas e remates inclinados pela verba de 100 000 réis; e ao entalhador *Manuel José Correia* compete executar as cadeiras do coro da capela-mor por 185 000 réis. Obrigavam-se a fazer as obras com *boma perfeição* e com o que fez as *plantas das mesmas obras*.

ii) 1782 [45] – *João Bernardo da Silva* faz um trespasse a outro entalhador da mesma cidade, *Domingos José Ferreira*, somente *o fronteespicio do caixilho que fora levar e do trono e camarim*, pela verba de 400 000 réis, a pagar em proporção com o andamento da obra. O risco é da autoria de outrem, pressupondo-se Frei José Vilaça como seu responsável.

Igreja do mosteiro de S. Salvador de Paço de Sousa (Penafiel). Retábulo-mor

No triénio 1783-1786 [46], conclui-se a capela-mor de acordo com o risco, apenas iniciada, sendo o próprio Frei José Vilaça a afirmar que fizera a capela-mor *de pedra e de pau*, pressupondo-se a construção da capela-mor e a decoração em talha [47]. O risco e a execução da *tribuna nova* da capela-mor é de 1784 [48], da responsabilidade do mestre entalhador *Manuel Alves de Araújo*, de Landim (V. N. de Famalicão).

O douramento do *magestozo* retábulo (1783-1786), a pintura do camarim, do altar e banqueta desfazem-se sob a actual camada de branco [49]. Em 1789-1792 [50], regista-se o douramento da tribuna da capela-mor, bancos e peanhas dos apóstolos por 124 000 réis.

O entablamento é duplicado mas rompido, nos dois níveis, pela moldura em diluição trilobada de painel, prenunciando a fórmula de Blondel em diminuir e esbater o vulto no interior do espaço sacro em prol do painel. No remate, a partir do detalhe de acanto em chave, delineia-se em esquisso um simulacro de cartela, com o olho divino no triângulo trinitário, a terminar em agrafe na boca da tribuna.

A ornamentação apela às ramagens que povoam as colunas de forma ampla, onde as flores se salientam em fortíssimas silhuetas, de acordo com uma tendência que marca a terceira fase de Frei José Vilaça. No remate, ao lado de gigantescas flores de nova invenção, repetem-se as velhas fitas de flores dos estilos precedentes, visíveis no coroamento do

[42] Idem, *ibidem*, p. 452-453.
[43] Idem, *ibidem*, p. 453.
[44] ADB-Um, 2.ª Série, n.º 135, fls. 19-21 v. SMITH, Robert C. – *ob. cit*, II. Cit. por LIMA, Maria Luísa Gonçalves Reis – *A Talha Neoclássica Bracarense*. Porto: Departamento de Ciências e Técnicas do Património da FLUP, 2000, p. 203-205. Tese de Doutoramento. Policopiado.
[45] ADB, Nota Geral, 1.ª Série, n.º 835, fls. 24 v.-25. Cortesia de Eduardo Pires de Oliveira.
[46] ADB, Conventos e Mosteiros, CSB, n. º 100, Paço de Sousa, 1783-1786.
[47] SMITH, Robert C. – *ob. cit.*, II, p. 379.
[48] ADP, STR, 2.º, n.º 674, 1784, f. 118-121 (Cota – I/19/04, Cx. 97). Cortesia de Patrícia Cristina Teixeira Roque de Almeida.
[49] SMITH, Robert C. – *ob. cit.*, II, p . 456.
[50] ADB, Conventos e Mosteiros, CSB, n. º 100, Paço de Sousa, 1792-1795.

motivo central e na sua parte inferior. Os concheados assimétricos mantêm-se nos nichos laterais, nas palmas com fitas e nas *bocas* (inteiramente redondas), unindo a moldura da tribuna com a *martineta* e seu sacrário [51].

Igrejas dos mosteiros de Pombeiro e de Alpendorada. Capelas laterais

Castanho pintado imitando lápis-lazuli e mármores com alguns elementos dourados são as referências do *estado* de Pombeiro correspondente a 1777-1779 [52] e à Senhora das Dores, que é colocada no retábulo acabado de fazer (1.º do Evangelho). O douramento e a pintura de mármores e do simétrico (Santo Cristo) concretiza-se no triénio 1783-1786 [53], terminando-se o douramento dos quatro laterais de Alpendorada, datando a sua execução do triénio anterior (1780-1783) [54].

No mor de Alpendorada e na Senhora das Dores, em Pombeiro, faz-se sentir a influência da capela romana de S. João Baptista (S. Roque, Lisboa): imitação da talha nas colunas, marmoreados e outros materiais exóticos.

Em Pombeiro, as formas seguem mais fielmente as linhas dos modelos de Vanvitelli [55]. A composição arquitectónica toma a forma de edícula clássica côncava, com frontões de perfis contracurvados, como os grandes retábulos das igrejas pombalinas pós-terramoto de 1755 (Senhora das Marcês, Senhora da Graça, Santa Isabel, Senhora do Sobreiro, em Torres Vedras) [56].

Figuram as mesmas colunas imitando lápis-lazuli, com filetes dourados nos terços inferiores dos fustes a simular bronze dourado; cimalhas dos pedestais interrompem-se para inscrever a forma conopial; duas figuras alegóricas (totalmente douradas) repousam nos frontões do remate, cobertas de grandes panos *à romana* – configurando luto, solidariedade com Senhora das Dores e pranto pelo Santo Cristo; no tímpano, as cabeças de serafins (sugestivas da escultura marmórea da escola de Mafra) [57], em forma de nuvem, circunscrevem o triângulo da Santíssima Trindade.

O denticulado do friso sobrepuja larvas em autêntica moldura; o frontão com remate de recorte borrominiano, de certa sobriedade [58], é sancionado por ressaltos laterais.

Frei José Vilaça impõem o seu toque pessoal artístico à importação dos modelos de Lisboa: é o caso dos amendoins (larvas, na nossa leitura) no friso do entablamento, nos ramos de lírios no coroamento do remate e, particularmente, no motivo que encima o nicho da Senhora das Dores.

Em Alpendorada, Frei José Vilaça assume a responsabilidade de *todo o ornato da igreja exceto os dous coletrais e o orgam* [59]. Os retábulos das quatro capelas laterais (Evangelho – Coração de Jesus e Nossa Senhora; Epístola – Santo Cristo e Pedra Fria), de citação serliana, anunciam o neoclassicismo de Frei José Vilaça nos frontões triangulares e nas colunas de fuste liso, mas ainda presos ao rococó (que R. Smith apelida de medíocres) – no

[51] SMITH, Robert C. – *ob. cit.*, II, p. 456
[52] Idem, *ibidem*, p. 457.
[53] Idem, *ibidem*, p. 457.
[54] Idem, *ibidem*, p. 458.
[55] Idem, *ibidem*, p. 457.
[56] Idem, *ibidem*, p. 457.
[57] CARVALHO, Aires de – *E Escultura em Mafra*. Lisboa: 1950. Cit. por SMITH, Robert C. – *ob. cit.*, II, p. 457.
[58] VARRIANO, John – *Arquitectura italiana del Barroco al Rococó*. Trad. espanhola de Leticia Cabanas. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1990, p. 59.
[59] BRANDÃO, Domingos de Pinho – *ob. cit.*, 1987, IV, p. 302.

remate, nichos laterais e banco – que dá nome e alma à arte do monge de Tibães. O relatório dos *estados* de 1783 [60] refere os quatro laterais pela quantia de 321 000 réis.

As penhas dos nichos laterais remontam a um modelo de André Soares, assimilado por Frei José Vilaça, duas das quais documentadas no triénio 1780-1783 [61] e notabilizadas pelas linhas dos seus perfis e painéis de ângulos delicadamente chanfrados.

Os elementos dos seis retábulos permissíveis à inserção no formulário neoclássico, além dos frontões triangulares, correlacionam-se com as formas geométricas – triângulo inscrito em círculo de onde irradiam os raios do resplendor, nos remates de Pombeiro; e arcos de triunfo nos retábulos de Alpendorada (abatido, ressalteado, no Santo Cristo). Realce ainda para o primeiro terço delimitado das colunas (em Pombeiro), os fustes lisos (Alpendorada) e os capitéis coríntios.

Igreja do mosteiro de Alpendorada. Sanefas do coro alto

Um oficial entalhador de Santo Tirso, *José da Silva Rocha*, é contratado em 1782 [62] pelo mosteiro de Santo Tirso para executar três sanefas (existentes) destinadas ao coro alto de Alpendorada, na forma do risco e apontamentos, por 72 000 réis.

5. Neoclássico

Igreja da Santa Casa da Misericórdia de Penafiel. Colaterais e laterais

A fundamentação arqueológica não serve para a introdução do neoclássico em Portugal. Distinguindo-se das luzes joaninas, as luzes pombalinas têm como objectivo uma metamorfose racional e pragmática do País. O desempenho pedagógico dos oratorianos, com protecção papal e régia, é preponderante na polissemia da nova estética, não obstante a circunscrição a elites intelectuais [63].

Destacamos o mestre entalhador de Mesão Frio, *António José Pereira* [64], contratado em 1798 para fazer quatro altares (colaterais e laterais) na igreja da Misericórdia de Penafiel, recebendo 200 000 réis mais 4 800 réis pelo risco.

O douramento e pintura dos retábulos, púlpito e guada-vento faz-se em 1806, suportado por uma despesa de 350 00 réis, que é entregue ao pintor penafidelense *José Tavares Pimentel* [65].

Conclusão

Nesta reflexão distinguem-se três centros artísticos: a cidade do Porto, ecléctica, com entalhadores, pintores e douradores; Braga fornece entalhadores; e Guimarães envia pintores. A periferia recai numa escola regional, Penafiel, e numa outra a explorar, Paredes, no âmbito dos pintores.

Sobressaem três artistas, um da periferia, no período nacional, Manuel Ferreira de Figueiredo, de Penafiel, de que se conhece somente duas grandes obras (mor de Caramos, Felgueiras, e mor e colaterais de Vila Boa do Bispo, Marco de Canaveses); Miguel Francisco

---

[60] Idem, *ibidem*.
[61] Idem, *ibidem*, p. 465.
[62] ADP, STR, 1.º, n.º 206, 1782, fls. 58v.-60 (cota I/19/01, Cx. 34). Cortesia de Patrícia Cristina Teixeira Roque de Almeida.
[63] *DICIONÁRIO da História de Portugal*, Dir. de Joel Serrão. Porto: Liv. Figueirinhas, 1975, IV, p. 438-441.
[64] SOEIRO, Teresa – *Penafiel*. Lisboa: Presença, 1994, p. 54. Lemos António José Ferreira e 4 000 réis.
[65] Idem, *ibidem*.

da Silva, introdutor do barroco joanino no Porto e sequente irradiação para o Norte, cujas parcerias permitem um estudo profícuo ao nível das tipologias; e Frei José Vilaça, beneditino de Tibães (Braga), riscador exímio do rococó e da transição para o neoclássico, ao qual falta agregar um trabalho exaustivo na busca dos executantes das suas obras.

Est. 1. Felgueiras.
Sousa (S. Vicente).
Retábulo-mor

Est. 2. Penafiel.
Mosteiro de Bustelo (S. Miguel).
Retábulo-mor

Est. 3. Felgueiras.
Mosteiro de Pombeiro (Santa Maria).
Retábulo-mor

Est. 4. Marco de Canaveses.
Mosteiro de Alpendorada (S. João Baptista).
Retábulo-mor

Uma obra-prima do "maneirismo"* novecentista português

José César Vasconcelos QUINTÃO

O pavilhão Carlos Ramos, de Álvaro Siza Vieira, ocupa uma posição de charneira entre a estética herdada do Movimento Moderno e o advento de uma nova estética, no sentido da transformação que a linguagem de rigor adquiriu através de um formalismo decantado, pelas mãos de um dos seus últimos escritores.

Expressa-se com uma aparente tranquilidade que a leituras mais atentas se desfaz, ultrapassando a mera edificação para se instituir num manifesto edificado.

O edifício materializa-se numa rede complexa de ambiguidades, produzindo uma ilusão perfeita de conotações que apontam para certezas que não são mais do que a origem de dúvidas.

Optando-se por uma leitura de base funcionalista, muitos dos sinais arquitectónicos estarão a obedecer às suas premissas, enquanto outros tantos sinais entrarão em conflito aberto com elas.

Caso se opte por uma leitura que privilegie o puro visibilismo, verificar-se-á uma situação paralela em contradições, ao encontrar-se um exigente racionalismo na consonância com algumas estruturas de morfologia funcionalista.

O edifício, que obedece à tipologia de pátio, fecha-se quase que inteiramente para a convexidade do seu exterior e abre-se, na totalidade, para o seu interior, cumprindo dois modos totalmente distintos de se exteriorizar.

À clareza geométrica dos planos que o delimitam, corresponde a concha exterior perfurada uma única vez em cada pano de parede isolado, exceptuando-se os topos sul e a parede voltada a leste, que é completamente cega.

Na sua grande massa, o invólucro da convexidade parece traduzir um sistema parietal, em que as cargas da construção se diluem uniformemente ao longo da sua periferia. No entanto, essa expressividade de massa pesante não é, na realidade, senão uma parede de espessura reduzida, devida a um complexo e sofisticado sistema estrutural misto cuja linguagem não transparece quer para a espessura quer para a superfície.

A parte interior apresenta um rasgamento total, tanto no sentido da altura como no do comprimento. Somente se desenham as horizontais e verticais de uma estrutura esquelética, parecendo legitimar-se unicamente como suporte dos grandes envidraçados, contidos por esbeltas caixilharias de ferro, pintadas num tom esmaecido de amarelo.

As três direcções apresentadas pelo corpo do pavilhão sugerem que a respectiva génese tenha derivado de um único sólido depois de dobrado duas vezes sobre si mesmo. Os ângulos de viragem, por não serem rectos e serem desiguais, contribuem para uma expres-

* Este texto ligeiramente alterado e com o título "Una perfetta maneira", está no prelo das Edições da Faculdade de Arquitectura para ser publicado numa colectânea, submetido ao tema do Pavilhão Carlos Ramos, colectânea essa com textos de docentes e discentes

são de dobragem do paralelepípedo, parecendo ter procurado caber no sítio exíguo que lhe foi destinado. Particularmente, a viragem nordeste é feita à custa de uma aresta que se insinua aos olhos de uma maneira subtil, transmitindo a obtusidade dos ângulos dessa viragem como resultantes mais de ajustamentos a posteriori, ou de acrescentos organicistas, do que de arquitecturas racionalistas programadas.

Convida à mudança de direcção de quem se dirige para a entrada, oferecendo generosamente um alpendre sob a grande massa do canto superior nordeste que se descola da linha de inserção do primeiro piso e se arroja numa consola que desafia as leis da gravidade, numa atitude enfática próxima das primeiras aventuras do betão armado.

Mais uma vez se processa o diálogo entre o que parece e o que efectivamente é: - no paramento vertical recuado em relação a este voladiço, e no seu leito horizontal inferior, os sinais inequívocos e esperados da sua possibilidade física não se concretizam em qualquer assomo de estruturas aparentes; – ainda mais impressionante do que a ausência desses elementos são os sucedâneos que tornam possível a existência de uma janela rasgada de aresta a aresta: - duas ombreiras e uma padieira, inexpressivas enquanto suportes resistentes.

O invólucro que unifica o corpo tripartido, quando lido na vertical, é como um plano que, saindo da terra, perfaz a parede delimitadora, dobra-se em ângulo recto na linha da cimalha, e formaliza o plano horizontal que constitui a cobertura avançando sobre a linha de inserção da parede transparente do pátio. Em simultâneo, este plano horizontal avança sobre a linha de delimitação vertical das paredes que rematam os topos sul, adquirindo em planta uma dimensão maior do que a da base de inserção no solo.

A diferença entre as projecções verticais dos limites do edifício e dos limites da cobertura é feita à custa de remates oblíquos, apoiados nos topos das paredes nascente e poente, sustentando a imensa pala de protecção solar do envidraçado do pátio.

Ainda que recuperando, as "fugas à vertical", em voga nos anos 50 e 60 do século XX, Siza singulariza esse facto com a criação de um elemento que faz a simbiose de outras duas unidades arquitectónicas – a parede e a cobertura – reduzindo-as a um significante único.

A sequência entre parede e cobertura, sem solução de continuidade, com os poucos rasgamentos como se tivessem sido feitos por simples punção sem qualquer indício de molduras, destacam para primeiro plano e a montante da própria Arquitectura, o Desenho que lhe deu origem.

Assim, o edifício revela-se como se estivéssemos contemplando o desenho do seu próprio "projecto", feito no papel, sobre o estirador. Com efeito, reforçando essa leitura de um desenho, um estreito e luzidio "traço de grafite" indica a separação entre o nascimento do significante único parede-cobertura e o embasamento de todo o edifício. É uma perversão, quer do elemento sígnico inventado, quer do significante conhecido, na medida em que a função de embasamento, com a mesma materialização das paredes, não tem qualquer correspondência material apropriada para resistir ao contacto com o solo.

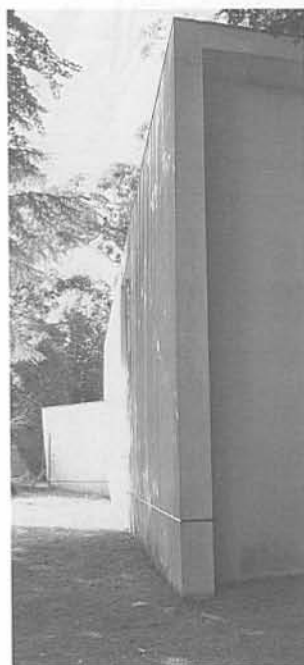
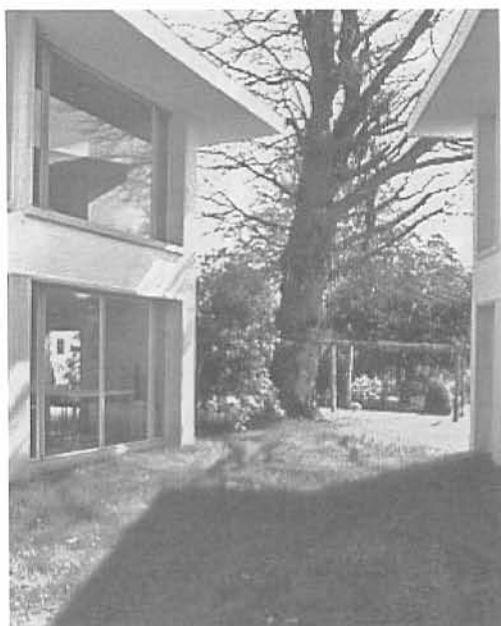
Na base do pátio está a figura de um trapézio que se abre na sua menor dimensão, formando uma espacialidade de leituras múltiplas. Por um lado, a planimetria do pátio proporciona a perspectiva acelerada, afastando a magnífica árvore preexistente e premissa condicionante da implantação. Por outro lado, a opção formal insere-o nas experiências angustiantes das tipologias maneiristas, de contracção da perspectiva visual, permitindo uma visão diafragmada e fugaz para o espaço exterior.

A fuga à ortogonalidade racionalista adquire aqui o seu máximo efeito de paradoxo entre uma sintaxe quinhentista e um léxico modernista.

... concha exterior perfurada...

... se arroja numa consola que desafia as leis da gravidade...

... parecendo legitimar-se como suporte dos envidraçados...

Parede e cobertura num significante único...

... traço de grafite...

... sintaxe quinhentista e um léxico modernista.

... o primeiro piso é quase rarefeito...

...patamar de uma escada tripartida...

...de invulgar intensidade dramática...

A romper o invólucro contínuo da convexidade exterior intrometem-se dois corpos, de um único piso, estranhos à sua limpidez geométrica. O primeiro, tal como uma "bow-window" rompendo os limites da parede norte, compromete a assimetria da implantação oferecendo-lhe um sucedâneo para a composição simétrica, apenas com o recurso a um eixo virtual. O segundo insere-se na bissectriz do ângulo agudo da extremidade noroeste, formando um "U" invertido, em alçado frontal.

É constituído morfologicamente por um único plano que se dobra em dois e que responde à prerrogativa de unidade sígnica inovadora de um mesmo contínuo geométrico e material entre parede e cobertura.

Este corpo alberga a zona de entrada e somente alguns degraus da escada que une os dois níveis do edifício. As escadas desenvolvem-se entre o limite da saliência e o espaço remanescente que resulta da distância entre o ângulo agudo do cunhal e o arco de círculo do pavimento do segundo piso.

O primeiro piso é quase rarefeito devido à escala abusiva da escada. O seu primeiro degrau avizinha-se de tal modo da parede exterior envidraçada, uma autêntica superfície espelhada em qualquer hora do dia, que parece com ela estabelecer um diálogo narcísico de perpétua contemplação.

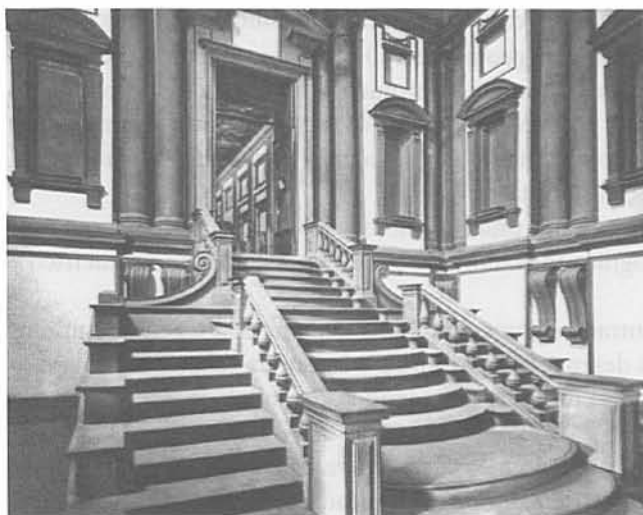
É um espaço onde a presença humana, se de todo desejada, só o será esporádica e fortuitamente consentida. Efectivamente, é um momento de passagem. Na entrada e de cada lado da escada, dois corredores estreitos e relativamente profundos conduzem, através de três degraus, ao piso térreo. A zona de entrada revela-se, assim, como um patamar de uma escada tripartida

A meio da ascensão do lanço principal, surge um espaço de dimensões e de características formais surpreendentes. O tecto plano, parecendo não oferecer altura confortável para a subida, rasga-se subitamente num inesperado ângulo, aparecendo como tecto subsequente o tecto do segundo piso. Em frente, uma parede côncava estabelece um jogo de opostos com o arco de círculo convexo do patamar onde acaba a escada.

A descida, dirigida no sentido da menor largura da escada, potencia o efeito de distância, sublinhada pelos corrimãos diáfanos, incutindo alguma reserva na segurança oferecida; remete o olhar para o interior do vértice do cunhal, em obscuridade contrastante com uma luz forte que se anuncia, abaixo do recorte do ângulo de arestas vivas resultante do encontro das paredes desse cunhal com o tecto baixo do primeiro piso.

É um espaço arquitectónico de invulgar intensidade dramática. Com efeito, a geometria deste lugar é um jogo de figuras inusitadamente complexas, de curvaturas tridimensionais e bidimensionais de vários raios e direcções contraditórias, de ângulos acutilantes, de convergências e divergências, concentrando-se uma tal intranquilidade de referências visuais num espaço diminuto despoletando uma sensação próxima da vertigem.

A leitura desta solução de caixa de escadas lembra um outro espaço cuja primeira e única função é o abrigo da escadaria de acesso à biblioteca Laurenciana, de Miguel Ângelo. Aqui, os cânones linguísticos clássicos são subvertidos, bem assim como algumas das preocupações funcionais elementares, ainda que estas não obedeçam a uma transposição lógica para a concepção espacial como a que lhes determinaria o movimento racionalista do sec. XX. Em ambos os casos a entrada para o espaço é feita não na direcção axial a que uma e outra estão conceptualmente submetidas mas, sim, pelos seus lados. Miguel Ângelo desenhou a escadaria de acesso à biblioteca num espaço preexistente ao qual se acedia pela porta lateral. Siza cria um espaço rectangular contrariando o desenvolvimento trape-

zoidal da escada de tiro. Desenha a entrada nesse espaço, não pelos lados, como na Laurenciana, mas pelos extremos do lado do rectângulo de base, negando, de igual modo, a entrada frontal para a escada, pese embora a incontestável marcação do seu eixo de simetria, tal como na escadaria de Miguel Ângelo.

Na Laurenciana, a escada começa tripartida, parecendo ajudar a desfazer o equívoco da axialidade, convidando, quem entra, a fazê-lo pelo lado que se liga com a porta de entrada. No pavilhão Carlos Ramos, a zona equivalente a esta deixa de ter qualquer função lógica. Siza desenha duas portas de entrada, simétricas quanto à implantação, mas contraria a simetria não de facto, mas funcionalmente ao determinar as duas folhas abrirem-se em sentidos contrários: enquanto que a do lado direito abre para dentro, conforme as "regras" latinas elementares de não contrariar o sentido do movimento natural de quem entra, a folha do lado esquerdo abre para fora, contrariando esse mesmo movimento.

Será que a saída se consagrará com a mesma ênfase da entrada?

A escada de Siza aumenta de largura, no sentido de quem sobe, subtil mas inequivocamente. O efeito perspéctico, de raiz barroca, é o da diminuição virtual do percurso ascendente. Depois dos dois primeiros degraus da subida, a volumetria da caixa de escadas aumenta bruscamente, coincidindo com a maior largura dos degraus. A escada de Miguel Ângelo começa com o maior desenvolvimento na zona de maior volumetria e diminui a largura efectiva próximo da porta de entrada na sala de leitura. A grande diferença entre a vivência das duas escadas reside na inversão da ordem por que se apresentam segundo o sentido da direcção da deslocação.

Na comparação entre estes dois espaços, há como que uma escolha dos mesmos valores de claro e escuro coincidentes, respectivamente, com os menores e maiores espaços. Em ambos os casos, mais paralelismos são de registar, como sejam a opção por escadas tripartidas e a sensação de limitação espacial claustrofóbica na descida. Outro paralelismo é a inversão de valores que Miguel Ângelo provoca no uso das colunas emparelhadas e encaixadas em nichos, nas paredes, negando-lhes assim o valor semântico deste elemento arquitectónico, por excelência. A réplica Siziana faz-se no limite visual da ascensão, pelo emprego de um "piloti", elemento "clássico" de entre todos os modernos, de filologia Corbusiana, cuja semanticidade também é posta em causa ao encobrir um tubo de venti-

lação. Esta metalinguagem faz mais sentido aos arquitectos... mas a coluna-base de sustentação do busto de Carlos Ramos, que se homenageia com este pavilhão, não precisa de ser contemplada por iniciados para despertar a sensação de instabilidade causada pelo desvio à verticalidade e culminando, ainda e mais uma vez neste jogo constante da realidade e ilusão, na fuga à simetria especular a que todo este espaço da caixa de escadas está submetido.

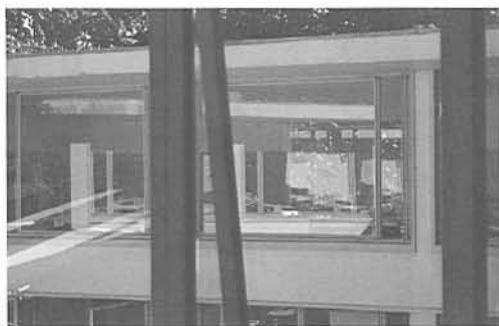
... coluna-base do busto de Carlos Ramso

Neste edifício, o léxico e a sintaxe modernistas estão postos em permanente tensão, aproximando-se da ruptura da linguagem racionalista. Para isso serve-se dos ícones da arquitectura moderna, apresentados como pontos de referência de um memorando permanente, a que se vai negando uma sistemática semanticidade. Em simultâneo, os valores de uma tendência visibilista são-nos dados pelo jogo perspicaz de planimetrias em que os ângulos agudos "quase-rectos" causam expectativas de espaços sucessivos e independentes que são desfeitas à medida que se caminha pelo edifício aberto e sem barreiras visuais permanentes. As intensidades de escuro e luz forte alternam-se e confundem-se numa constante teia de reflexões que os imensos vidros proporcionam, ao espelharem-se uns aos outros, numa constante negação de paralelismos e ortogonalidades assegurada pela escolha judiciosa dos ângulos.

Há cerca de três décadas, Charles Jencks anunciava a morte do Movimento Moderno. Sem qualquer intenção de entrar em polémicas, acrescentaria somente que acabou sem se ter desenvolvido, em tempo, as necessárias e suficientes conquistas tecnológicas que a sua estética depurada pressupunha. Alguns dos produtos arquitectónicos seguintes, pretensamente dentro do espírito que se convencionou chamar de pós-modernismo, seguiram numa linha de descompressão de vocabulário e de inventiva folgazã da sintaxe compositiva. A tecnologia, apetecida pelos pioneiros, começava a dar os seus frutos. Por vezes de um novo-riquismo inqualificável, exceptuando-se, entre outras, poucas, a obra de Richard Meyer.

Parece que Siza Vieira soube esperar pela possibilidade de concertar a tecnologia e as premissas teóricas modernistas. Este pavilhão é a constatação disso, além de uma congregação de sensibilidades dispersas do Movimento Moderno. A razão e a emoção estão presentes, traduzindo-se num jogo constante entre as formulações pristinas e as formulações organicistas.

Longe do ponto de partida, Siza vai no sentido de uma exploração dos limites arquitectónico-construtivos, aproximando-se de uma postura que tem paralelo no que aconteceu no Maneirismo e não num "pós-renascentismo".

O Maneirismo, visto sob a perspectiva de um extravasamento da racionalidade, marca o período em que foram forjadas as não-dependências das regras estáticas renascentistas.

... expectativas de espaços sucessivos...
em que os ângulos quase-rectos...

... constante teia de reflexões...

As obras dos seus criadores, consideradas invariavelmente como licenciosas, perverteram sintaxes, subverteram valores semânticos, inverteram a relação entre estrutura e enchimento transformando a estrutura em massa suportada e o enchimento em matéria estruturante, produziram edificações em fantasiosas derrocadas como fez, por exemplo, Giulio Romano.

Mas mais do que os antecessores e do que os barrocos, seus sucessores, entenderam o papel primordial da parede como fautor essencial dessa arquitectura. Foi na plenitude desta percepção que a sua arte se desenvolveu até aos limites

O paradoxo maneirista reside, construtivamente, aí. Isto é, fantasiando a parede como só um sistema parietal o pode consentir.

A racionalidade renascentista deu origem à subversiva conturbação maneirista e esta à emotividade barroca. Contudo, nenhuma das sensibilidades renunciou ao determinismo do vocabulário clacissista. Nesta linha de raciocínio, base da interpretação analítica feita, é impossível ignorar-se a arte de manuseamento do léxico e sintaxes modernistas, "à maneira" de Siza, um *maneirismo* novecentista, expresso no pavilhão Carlos Ramos.

Se dúvidas há quanto à capacidade de a arquitectura poder veicular a antevisão da ideologia de uma época, como não há quanto à capacidade de o fazerem as outras duas "beaux-arts", este edifício parece pôr em causa essa dúvida e fazer-nos interrogar se teremos ou não encerrado um capítulo ideológico ou estaremos perante numa nova ideologia civilizacional.

Com esta obra, a Arte de Siza parece alertar-nos para esse facto, socorrendo-se das potencialidades que o Movimento Moderno ainda e sempre poderá revelar sobre a compatibilidade das duas componentes vectoriais que fazem parte integrante da criatividade humana, oscilando entre a Ética e a Estética, procurando um equilíbrio.

Para quem antecipa incessantemente novos rumos, esse equilíbrio faz-se através de desequilíbrios assumidos e controlados, privilegiando qualquer uma das duas componentes, e dando origem a obras-primas de Arquitectura como é o caso do Pavilhão Carlos Ramos.

O restauro da Sé Velha de Coimbra. António Augusto Gonçalves entre o rigor da História e o rigor do Desenho

Lúcia Maria Cardoso ROSAS *

O restauro oitocentista da Sé-Velha de Coimbra teve início em Janeiro de 1893. A direcção da obra coube a uma comissão presidida pelo Bispo-conde de Coimbra, Manuel Correia de Bastos Pina, Franco Frazão, director das obras públicas do distrito, Estevão Parada, condutor de obras públicas encarregado da fiscalização técnica e António Augusto Gonçalves, a quem cabia dirigir os trabalhos sob os pontos de vista artístico e arqueológico [1].

António Augusto Gonçalves (1848-1932) professor de desenho, pintor, escultor, e arqueólogo, teve uma formação de carácter essencialmente auto-didacta.

Em 1878 fundou em Coimbra a Escola Livre de Artes do Desenho e, em continuidade com a importância que sempre atribuiu ao ensino artístico foi nomeado professor e director da Escola de Desenho Brotero [2], criada em 1884 por decreto de António Augusto Aguiar. Inserindo-se no ensino técnico e profissional, que há muito o necessário desenvolvimento da indústria nacional reclamava, tendo por base o decreto de 30 de Dezembro de 1852 de Fontes Pereira de Melo [3], a escola dirigida por Gonçalves dava particular atenção ao ensino do desenho aplicado às artes industriais e à ornamentação arquitectónica.

A Escola pretendia tornar acessível a aprendizagem do trabalho nos mais diversos materiais, acompanhado o ensino das técnicas com uma educação estética, que possibilitasse um melhor entendimento das obras de arte organizando, com esse objectivo, conferências sobre história de arte e visitas a monumentos. Alunos formados nesta Escola trabalharam no restauro da Sé de Coimbra e em variados projectos de gosto neo-manuelino destacando-se, entre eles, o Palace Hotel do Buçaco [4].

Na segunda metade do século, a atenção focalizada no ensino do desenho aplicado à indústria chegara a Portugal por influência do movimento inglês Arts and Crafts, e através das ideias de Morris e Ruskin ou melhor, do seu entendimento e difusão por Sousa Holstein, Ramalho Ortigão e Joaquim de Vasconcelos.

---

[1] Vasconcellos, António de – *A Sé-Velha de Coimbra. Apontamentos para a sua história*. Vol. 1, Coimbra: Coimbra Editora, 1930, p. 291.
António de Vasconcelos deixou-nos nesta obra um largo registo sobre o restauro da Sé Velha e sobre os vários episódios e desinteligências ocorridos durante as obras. A origem da maior parte destes episódios deverá ser imputada ao ambiente de rivalidade entre a capital e os membros das instituições governamentais encarregues dos monumentos por um lado, e António Augusto Gonçalves e grande parte da imprensa Coimbrã, nomeadamente "O Conimbricense", defensor acérrimo da obras que Gonçalves dirigia na Sé, por outro. Sobre este assunto, acirrado pelo distanciamento entre o poder central e as vontades locais, ou entre a capital e a "provincia" remetemos o leitor para a obra de António de Vasconcelos.

[2] França, José-Augusto – *A Arte em Portugal no Século XIX*. Vol. 2, Lisboa: Bertrand Editora, p.67.

[3] Serrão, Joaquim Veríssimo – *História de Portugal, (1851-1890)*. Vol. 9, Lisboa: Verbo, pp. 340-342.

[4] Cfr. Anacleto, Regina – "Palace Hotel do Buçaco" in *O Neomanuelino ou a Reinvenção da Arquitectura dos Descobrimentos*. Lisboa: C.N.C.D.P./I.P.P.A.R., 1994, pp. 226-239.

O rigor da História

A Biblioteca Municipal de Coimbra guarda uma colecção de manuscritos da autoria de António Augusto Gonçalves, que pertenceu ao espólio documental de Augusto Gomes da Rocha Madahil, sendo posteriormente doado, pela família, àquela Biblioteca.

A colecção faz parte de um espólio mais vasto, constituido por desenhos, gravuras e postais de A. A. Gonçalves, guardado na referida Biblioteca e que já publicámos parcialmente [5].

Nos manuscritos, *Anotações para palestras* (4 fls.), *Apontamentos relativos à Sé Velha* (36 fls.) e *Projecto e Anotações para uma publicação sobre a Sé Velha de Coimbra e o seu restauro* (51 fls.) compulsámos os autores e as obras mais utilizadas por Gonçalves, no que diz respeito à História da arquitectura em geral e, em particular, à História da arquitectura medieval, a saber:

1 – Viollet-le-Duc;
2 – Hipolito Taine;
3 – Camile Enlart – *Origines de l'architecture Gothique en Espagne et en Portugal*. Paris, 1894;
4 – André Michel – *Histoire Génerale de l'Art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'a nos jours*. Paris, 1905-1914. (Obra muito ilustrada, dirigida por aquele autor com a colaboração de vários especialistas. Na época era considerada como a História de Arte mais completa. Gonçalves refere que a Sé Velha é aí exaltada "como monumento romanico do mais puro estylo." [6]);
5 – Louis Gonse – *L'Art Gothique*. Paris, 1890.

Nestas obras de História de Arte, Gonçalves procurou conhecer bem o estilo românico e buscou a certeza, confirmada pela autoridade da historiografia estrangeira, da época da construção da Sé-Velha corresponder àquele estilo.

O templo e o claustro tinham sido objecto de tranformações ao longo dos séculos, o que não facilitava uma análise segura da sua construção original. A historiografia portuguesa teimava em persistir nas origens recuadas e fantasiosas do monumento.

A. A. Gonçalves não duvida ser a Sé-Velha um edifício românico construído no século XII, dadas as evidentes afinidades com as construções espanholas congéneres, inserindo-se no tipo comum de origem francesa, apenas modificado pela adaptação peninsular. Esta convicção deve ser sublinhada porque ela ditou as soluções adoptadas nas obras de restauro.

A necessidade de datar a construção medieval da Sé não foi para Gonçalves apenas uma "necessidade historiográfica". A convicção de trabalhar num edifício do século XII deu-lhe quase sempre as soluções que procurava, como quando mandou copiar os fustes da Igreja de Santiago, que atribuía também ao século XII, para completar os que faltavam no portal ocidental da Sé. Os oito fustes e bases do portal ocidental foram feitos de novo segundo os fragmentos antigos, pelo canteiro José Barata, mas para dois exemplares não havia "paradigma elucidativo, que podesse ser seguido. N'esta extremidade recorreu-se ao

[5] Cfr. Rosas, Lúcia Maria Cardoso – *Monumentos Pátreos. A Arquitectura religiosa medieval – Património e restauro (1835-1928)*. Vol. 2, Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1995.
[6] B.M.C., *Anotações para palestras*, fl.1.

portico de S. Thiago que forneceu os dois modelos mais em harmonia com os restantes"[7]. O escultor João Machado foi o executor das cópias que apresentavam dificuldades de factura, uma vez que os exemplares da igreja de Santiago que serviram de modelo estavam algo deteriorados.

A cronologia românica do edifício foi igualmente decisiva quando buscou nas catedrais espanholas (a conselho de Joaquim de Vasconcelos), a solução para o restauro das janelas laterais da fachada principal. As grandes janelas que ladeavam o portal ocidental, foram substituídas por frestas, mimetizadas nos alçados correspondentes das catedrais de Ávila e Zamora.

A. A. Gonçalves não tinha uma visão positiva da Idade Média. Não é a veneração pelo passado medieval que o conduz a gostar da arte românica. A Sé Velha é considerada como "a mais notavel e pura construção romanica, que tenha sido erguida no solo portuguez" e por isso a sua reconstituição é o meio de a reivindicar como glória nacional[8]. A apreciação da qualidade artística dos edifícios demonstra um grande salto na atenção prestada às questões da arte, no último quartel do século. A Sé de Coimbra é, para Gonçalves, um monumento, o fruto de um período artístico – depois de restaurada – que como a Batalha e Belém, marca uma das épocas gloriosas da nossa epopeia. São "tres monumentos typicos de tres phases notaveis da evolução da arte"[9].

Até à realização das obras de restauro "o monumento so existia para alguns, os raros entendidos que descorttinavam atravez das deformidades que o cobriam e o deturpavam das linhas geraes da sua grandeza antiga"[10].

Na opinião de A. A.Gonçalves os monumentos só passam a sê-lo depois de restaurados, ou melhor quando se pode observá-los "na inteiresa do seu aspecto venerando" já que não é possível – no caso da Sé de Coimbra (ou sempre?) – reestabelecer "a sua completa integral e exacta expressão primitiva."[11].

É seguindo esta ideia que se recusa a decorar capitéis, preferindo substituir os que foram destruídos por capitéis lisos para que o aspecto geral do edifício não fosse alterado, contra a opinião que diz ser corrente. As opiniões negativas como, *falsidade*, *documento viciado* e *hipótese* com que julga elementos decorativos inventados encontram-se em consonância com as ideias que Camillo Boito (1835-1914) expôs no texto "Conservare o restaurare" publicado nas *Questioni Pratiche de Belle Arti* (Milão, 1893), inspirando-se em Ruskin e Morris ao estabelecer o conceito de conservação dos monumentos com base na autenticidade[12].

A. A.Gonçalves conhecia as teorias de Boito que insistia na importância de o restaurador possuir um sólido conhecimento histórico e técnico, pressuposto indispensável na orientação das obras de restauro que constitui uma preocupação maior de Gonçalves na monografia que esboçou[13].

---

[7] B.M.C., *Apontamentos relativos à Sé Velha*, fl. 18.
[8] B.M.C., *Anotações para palestras*, fl. 12.
[9] B.M.C., *Anotações para palestras*, fl. 2.
[10] B.M.C., *Anotações para palestras*, fl. 2.
[11] B.M.C., *Anotações para palestras*, fl. 11.
[12] Choay, Françoise – *L'Allegorie du patrimoine*. Paris: Seuil, 1992, pp. 126-127.
[13] *Projecto e Anotações para uma publicação sobre a Sé Velha de Coimbra e o seu restauro*. B.M.C..

O rigor do desenho

A repercussão da obra de Camillo Boito editada em 1893, apesar de um pouco tardia foi notável, aceite na legislação italiana em 1909, enformou grandemente a Carta de Restauro de Atenas (1931) [14] e ainda hoje os seus princípios são em grande parte aceites. Em Portugal, no final do século XIX, a obra teórica do arquitecto italiano obteve rápida divulgação e alguma aceitação.

A preocupação de registar, desenhando ou fotografando, as construções antes e durante as obras, para que nenhum elemento do passado se perdesse ou ficasse oculto, é um dos aspectos mais insistentemente referidos por Camillo Boito que A. A. Gonçalves praticou ou tentou praticar no restauro da Sé-Velha.

Entre os elementos de várias épocas e diferente qualidade, Gonçalves distingue criteriosamente as alterações ao templo primitivo, que não sendo medievais, considera de *alta valia artística*.

Quando foi restaurado o retábulo da capela-mor, considerado como jóia de alto valor, colocou-se, logo em 1893, a questão de ser necessário remover a obra de talha do século XVII que envolvia toda a ábside, nas paredes laterais, no tecto e no arco triunfal. Nos muros laterais tinham sido já retirados os painéis de madeira entalhada, tendo por isso ficado a descoberto as arcadas-cegas com os respectivos capitéis e cimalhas. Estes elementos românicos, parcialmente quebrados aquando do revestimento da parede com talha dourada, apesar de alguma deterioração apresentavam-se suficientemente conservados para poderem ser restaurados.

O retábulo que resultou da encomenda de D. Jorge de Almeida, foi realizado entre 1499 e 1501 pelos artistas flamengos Olivier de Gand e Jean d'Ypres [15]. De grandes proporções (15 m de altura na parte central) esta peça de madeira dourada e policromada, ambienta as suas esculturas de vulto em arquitecturas e baldaquinos de gosto flamejante. Considerado em estado de ruína, faltando-lhe duas estátuas originais foi restaurado por mestres da Carregosa entre 1898 e 1900 [16].

A proposta de eliminar a talha da capela-mor foi de Gonçalves, mas não é uma razão "medievalista" que dita a suas opções. Quando foi necessário reestabelecer o pavimento do transepto, depois de encontrados os vestígios dos degraus que elevavam esta zona do templo, e também toda a cabeceira, surgiu um questão: os absídiolos tinham sido rebaixados no século XVI para colocação dos retábulos renascentistas.

Na opinião de Gonçalves a reposição do pavimento do transepto e da cabeceira, tal como tinham existido primitivamente era impraticável porque essa obra obrigaria à deslocação dos retábulos renascentistas o que "seria um vandalismo ignominioso e estúpido" [17]. A sua conservação impunha-se porque constituiam obras excepcionais da renascença portuguesa [18]. A. A.Gonçalves não abdicou desta opinião e o pavimento dos absidíolos não

---

[14] Mazzei, Otello, (direcção de) – *L'ideologia del "restauro" architettonico da Quatremere a Brandi*. Milão: Clup, 2ª edição, 1984, p. 76.
[15] Craveiro, Lurdes – *A escultura das oficinas portuguesas do último gótico* in Dias, Pedro (direcção de) – "O Manuelino". *História da Arte em Portugal*. Vol. 5, Lisboa: Alfa, 1986, p. 111.
[16] B.M.C., *Apontamentos relativos à Sé Velha*, fl. 15.
[17] B.M.C., *Projecto e anotações para uma publicação sobre a Sé Velha de Coimbra e o seu restauro*, fl. 29.
[18] B.M.C., *Projecto e anotações para uma publicação sobre a Sé Velha de Coimbra e o seu restauro*, fl. 29.

foi alteado, [19] conservando-se inclusivamente no pavimento do chamado absidíolo de S. Pedro, o tapete de azulejos mudéjares encomendados pelo mesmo bispo D. Jorge de Almeida em 1503, que revestiram grande parte do interior da igreja [20].

António de Vasconcelos não nos indica a data da remoção daquele revestimento, embora refira que quando foram retirados "o rebôco e os azulejos assentes no princípio do século XVI, encontraram-se por baixo as pedras lisas, com o primitivo aparelho intacto, e com as marcas dos canteiros do século XII, ao contrário do que sucedeu com os revestimentos de cal feitos posteriormente nos séculos XVII e XVIII" [21].

Apesar da admiração que demonstra pela policromia e combinação dos desenhos, desta "vestidura" opulenta e vistosa, não deixa de notar que as colunas foram deformadas, tanto nas bases como nos fustes, que eram cilíndricos e passaram a ser poligonais. O seu diâmetro tinha sido aumentado [22].

Terão sido estes dois aspectos – o bom estado do aparelho medieval, intacto sob o revestimento, e a deformação que este causou no perfil das colunas, alterando a perspectiva original das naves – que ditaram a remoção dos azulejos.

Se a obra talha do século XVII é retirada porque impedia uma apreciação global do retábulo dos finais do século XV e porque ocultava o alçado românico das paredes laterais, já os absídiolos não serão alterados porque os retábulos do século XVI são considerados de grande qualidade. Quanto à porta Especiosa, apesar de encobrir o alçado românico praticamente intacto, é igualmente conservada pela sua qualidade.

Durante algum tempo a comissão responsável pelo restauro hesitou em suprimir o coro alto, construído desde a entrada principal da igreja, ao nível do *triforium*, e que ocupava metade da nave central. A tranformação deste coro, no século XVIII (?), para colocação de um orgão causou grandes alterações na estrutura arquitectónica românica, nomeadamente nas colunas adossadas aos dois primeiros pilares, que foram destruídas, nos arcos torais, nas arcadas do *triforium* e no muro ocidental, onde foram demolidos três arcos e entaipados outros com alvenaria, de uma galeria de passagem que permitia a circulação entre as tribunas. A dúvida sobre a demolição do coro assentava no facto de ele se apoiar em painéis mudéjares que ocupavam, pelo menos, dois tramos da nave central.

Os painéis cumpriam a função de tectos dos dois primeiros tramos da nave [23]. Eram os elementos remanescentes do coro aí instalado no primeiro quartel do século XV [24].

---

[19] A solução adoptada consistiu na colocação dos degraus do transepto na linha extrema das naves. (B.M.C., *Projecto e anotações para uma publicação sobre a Sé Velha de Coimbra e o seu restauro*, fol.33) Gonçalves acrescenta que a solução adoptada corresponde ao plano da capela de S. Pedro, no castelo de Leiria, na qual encontra diversas analogias, arquitectónicas e decorativas, com a Sé de Coimbra (B.M.C., *Projecto e anotações para uma publicação sobre a Sé Velha de Coimbra e o seu restauro*, fol.36). Não é essa a solução que encontramos hoje no pavimento da Sé. Obras realizadas na década de 20 do nosso século devem ter alterado o pavimento proposto por Gonçalves.

O Boletim da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (n.º 109, 1962), na planta que apresenta, como sendo anterior ao restauro, não regista os degraus construídos no século XIX.

[20] Goulão, Maria José – *As cerâmicas de uso e os azulejos manuelinos* in Dias, Pedro (direcção de) "O Manuelino". *História da Arte em Portugal*. Vol. 5, Lisboa: Alfa, 1986, p. 163.

[21] Vasconcellos, António de – *A Sé-Velha de Coimbra. Apontamentos para a sua história*. Vol. 1, (...), p.182.

[22] Vasconcellos, António de – *A Sé-Velha de Coimbra. Apontamentos para a sua história*. Vol. 1, (...), p. 173.

[23] Vasconcellos, António de – *A Sé-Velha de Coimbra.Apontamentos para a sua história*. Vol. 1 (...), p. 165.

[24] Dias, Pedro – *Arquitectura mudéjar portuguesa: tentativa de sistematização*. Sep. de "Mare Liberum", nº 8, dez. 1994, p. 56. Pedro Dias faz referência ao pintor João Martins que em 1413 trabalhava no coro da Sé com a obrigação de "dourar o almocaravez douro fino".

Gonçalves conhecia bem o seu valor artístico, pela raridade de tectos semelhantes conservados em Portugal, porque teve o cuidado de desenhar os arcos em que assentavam, antes da sua demolição em Maio de 1894 [25], e porque removeu os painéis mudéjares de madeira policromada para o paço do bispo onde foram reutilizados como tectos de duas salas [26].

Apesar das hesitações o coro alto acabou por ser demolido, quando se verificaram os estragos que tinha produzido e quando se descobriu a galeria românica do topo ocidental da igreja.

Pensamos que os critérios definidos por A. A.Gonçalves no restauro da Sé Velha se norteiam por três princípios: 1) o da "veracidade" que o conduz à utilização de réplicas apenas em casos excepcionais; 2) o da conservação das obras de arte de qualidade; 3) o da remoção das obras que, tendo qualidade ou não, destruíram e/ou ocultavam elementos arquitectónicos e decorativos da construção românica.

O que mais o indigna nas obras realizadas nos século XVIII e XIX é o facto de destruírem cantarias, capitéis, arcos e fustes da época românica para simplesmente aplicarem uma camada de rebôco, como aconteceu no muro facial do transepto do lado da Epístola [27]. Perturbava-o a "confusão abominavel" que desfigurava o interior da igreja [28].

Quando, em Setembro de 1893, começaram os trabalhos de consolidação da porta Especiosa, cuja pedra se encontrava em avançado estado de deterioração, Gonçalves pôde verificar com agrado que a obra renascentista fora adossada ao portal românico sem o destruír. Sob o portal do século XV podia ver-se, completo, um corpo saliente semelhante ao da fachada ocidental emoldurado por arquivoltas de modenatura lisa. Gonçalves encontra nesta descoberta uma lição: "O revestimento renascença, tão opulento de elegância e graça, cinge, em adaptação estrutiva, a edificação românica; e assim os construtores dessas idades compreendiam por instinto, que o carácter essencial da arquitectura reside fundamentalmente na ponderação dos seus membros" [29].

O que agrada a Gonçalves nas obras da renascença é a harmonia e justa proporção com que são adaptadas ao edifício pré-existente, assim como a não deturpação dos elementos subjacentes. Ambas as qualidades contrastam com o sentido caótico e a destruição causada pelos revestimentos, altares e acrescentos dos séculos XVIII e XIX.

Nos manuscritos que temos vindo a analisar refere-se ao programa pensado para o restauro: "consolidação e reconstrução do effeito primitivo nas suas linhas geraes. Em toda a fabrica architectonica a decoração do detalhe é um aspecto secundario" [30].

Pensamos que foi a ideia de recuperar o "efeito primitivo" que presidiu a várias opções, como a da retirada do coro alto incluindo os tectos mudéjares, porque obstruíam a visão geral do edifício, a remoção dos azulejos que deturpavam o perfil das colunas adossadas e o espaço das naves, a solução adoptada no pavimento do transepto, mantendo os absidío-

[25] Vasconcellos, António de – *A Sé-Velha de Coimbra. Apontamentos para a sua história*. Vol. 2, (...), p. 331.
[26] Vasconcellos, António de – *A Sé-Velha de Coimbra. Apontamentos para a sua história*. Vol. 1, (...), pp. 165-166. O antigo paço do bispo pertence ao Museu Nacional Machado de Castro.
[27] B.M.C., *Projecto e anotações para uma publicação sobre a Sé Velha de Coimbra e o seu restauro*, fl. 49.
[28] B.M.C., *Projecto e anotações para uma publicação sobre a Sé Velha de Coimbra e o seu restauro*, fl. 14.
[29] Carta de A. A. Gonçalves citada por: Vasconcellos, António de – *A Sé-Velha de Coimbra. Apontamentos para a sua história*. (...). Vol.1, pp. 383-386.
[30] B.M.C., *Projecto e anotações para uma publicação sobre a Sé Velha de Coimbra e o seu restauro*, fl. 41.

los com as suas alterações quinhentistas porque se exigia "uma solução nova, que não estivesse em desacordo com as normas romanicas e sem dano á perspectiva geral do templo se mantivesse a linha do terreno nas condições actuaes" [31].

Gonçalves pretendia reestabelecer não a totalidade do edifício primitivo, mas o seu efeito primitivo. É a arquitectura românica, mais do que a arte românica que Gonçalves admira: "Foi a verificação dum princípio absoluto e supremo, comum a todos os grandes monumentos, que deu origem à teoria do triangulo gerador. Na Sé-Velha é facil verificar, que o traçado inicial se desenvolve, em exactidão rigorosa, do triangulo equilateral" [32].

A Sé de Coimbra obedece pois a esse *princípio absoluto e supremo*. Por isso é tão valorizada por Gonçalves, e é por essa razão que tanto se empenha em revelar a sua caixa arquitectónica apresentando a relação entre as partes: a planimetria e os alçados.

Projectou na Sé de Coimbra um princípio que considerava universal a todos as grandes obras de arquitectura, ou melhor, enformou o seu restauro de uma representação mental da arquitectura enquanto diciplina artística "maior", pela sua qualidade exclusiva de assentar na imutabilidade de um princípio geométrico.

[31] B.M.C., *Projecto e anotações para uma publicação sobre a Sé Velha de Coimbra e o seu restauro*, fl. 29.

32 Carta de A. A. Gonçalves citada por: Vasconcellos, António de – *A Sé-Velha de Coimbra. Apontamentos para a sua história.* (...), Vol. 1, p. 384.

A mobilidade dos pintores como factor de desenvolvimento do saber científico e artístico

Luís Alberto CASIMIRO *

A participação neste *VII Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte* constitui uma excelente oportunidade para alcançar um duplo objectivo: por um lado, divulgar alguns aspectos essenciais de um importante tratado quinhentista sobre a perspectiva, praticamente desconhecido entre nós e, por outro, correspondendo ao tema geral proposto para o Colóquio, mostrar que, de facto, a mobilidade dos artistas constituiu um factor privilegiado para o desenvolvimento do saber científico e artístico.

Como se sabe, após um longo percurso e diversas tentativas mais ou menos ousadas, foi somente durante o Renascimento italiano que os pintores descobriram os «segredos» da ilusão espacial, ou seja as leis matemáticas que lhes permitiram figurar a terceira dimensão numa superfície bidimensional e, deste modo, pintar os objectos, a arquitectura interior e exterior bem como todo o espaço envolvente de uma forma semelhante à que é captada pelo olhar humano ou, dito por outras palavras, efectuar uma representação em «perspectiva».

Curiosamente, porém, a aplicação dos princípios necessários à representação ilusória da terceira dimensão não são o resultado de um tratado teórico, mas de experiências práticas que se ficam a dever a Filippo Brunelleschi (1377-1446). Graças às descrições do seu biógrafo póstomo, Antonio de Tuccio Manetti [1], são conhecidas duas experiências importantes para a perspectiva, designadamente, a pintura de duas pequenas «tábuas ópticas», que hoje se encontram perdidas. Embora ainda não tivesse conhecimento dos fundamentos teóricos sobre a perspectiva, Brunelleschi, graças a uma observação cuidadosa dos edifícios envolventes e das relações espaciais entre eles, efectuou uma pintura realista, observando «in loco», o *Battistero de San Giovanni* e a *Piazza della Signoria*, juntamente com o *Palazzo Vechio*, em Florença, procurando que as suas obras correspondessem, o mais fielmente possível, ao que ele próprio observava. Embora Giorgio Vasari não lhes atribua muita importância, a verdade é que estas duas pinturas constituem as primeiras realizadas segundo os princípios da perspectiva [2]. Reportar-nos-emos apenas à primeira para ilustrar o seu procedimento. Colocando-se diante do portal da Catedral de Florença, e voltando-se para o baptistério, o artista regista o edifício mantendo, no desenho, a orientação das linhas e das formas segundo a sua visão dos locais. No centro da pequena tábua já pintada, no ponto correspondente à posição e à altura do olhar do observador quando este se encontrava diante do baptistério, o artista abriu um pequeno orifício de forma cónica com a extremidade mais pequena sobre o lado pintado e a maior voltada para a zona posterior

---

* Docente e investigador. Doutorado pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto no Ramo de Conhecimento em História da Arte. Bolseiro de Pós-Doutoramento da Fundação para a Ciência e Tecnologia.

[1] MANETTI, Antonio – *Vita di Filippo Brunelleschi*. Roma: Salerno Editrice, 1992, pp. 55-57.

[2] VASARI, Giorgio – *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*. Paris: Berger-Levrault, 1983. Vol. III, pp. 193-227.

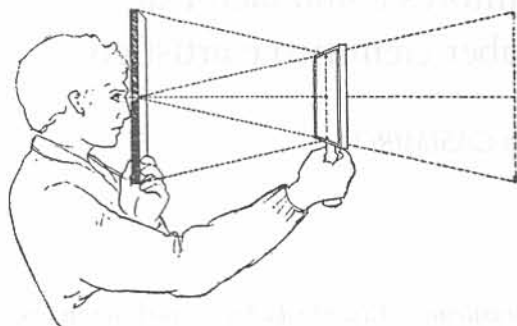
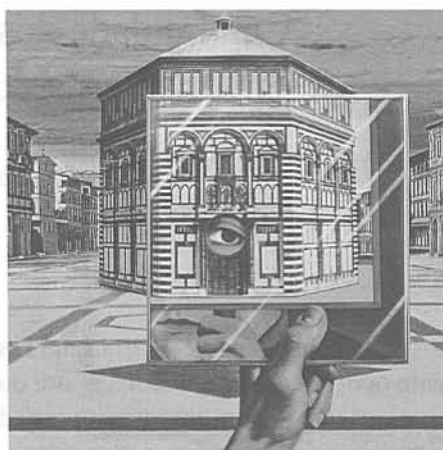



Figura 1.
A experiência de F. Brunelleschi
com o espelho e a pintura do baptistério

da tábua. O observador, posicionando-se no mesmo local onde Brunelleschi pintara a cena, deveria olhar através do orifício, ao mesmo tempo que colocava diante de si um pequeno espelho. Ao olhar através do furo via-se, reflectida no espelho, a pintura do baptistério. Uma vez feitas coincidir as linhas da pintura com as que observava directamente, reparou que as do edifício se encontravam no prolongamento das que tinha registado na pintura. Mesmo sem conhecer os fundamentos teóricos para tal ocorrência, Brunelleschi tinha efectuado uma pintura em «perspectiva» onde estava presente a ilusão da terceira dimensão. O resultado desta experiência pode observar-se na figura 1 [3].

Seria, contudo, Leon Battista Alberti (1404-1472) a sistematizar as leis que levariam os artistas ao conhecimento do modo de construção racional do espaço pictórico. No tratado *De Pictura* (1435), Alberti, ainda que não ilustre o texto com qualquer esquema, propõe um método prático, composto por três etapas, para a construção racional de um espaço perspectivado. Em primeiro lugar, define o plano do quadro (superfície de suporte que receberá a pintura) e posiciona a linha do horizonte a uma altura correspondente à altura média de um homem que Alberti define como sendo de três *braccia*, como se pode observar na figura 2. Em seguida, divide a linha de base do plano do quadro num número arbitrário de partes iguais. Cada um desses pontos será unido a outro, situado sobre a linha do horizonte, para o qual deverão confluir todas as linhas ortogonais ao plano do quadro (ponto C na fig. 2) e, desta forma, determinava a orientação das referidas linhas. Ficariam, portanto, assinaladas as linhas longitudinais do pavimento que se pretende dividir como um «tabuleiro de xadrez» e que constitui a base do espaço mensurável a construir. O processo continuava com uma construção auxiliar, efectuada à parte, na qual deveria ser desenhada uma linha horizontal dividida num determinado número de partes iguais entre si, mantendo-se, também, iguais às divisões anteriormente consideradas na linha inferior do plano do quadro. Perpendicularmente a essa linha seriam traçadas duas verticais: uma correspondente ao plano do quadro visto de perfil (linha *V*) e outra, com uma altura de três *braccia*, correspondente à posição do olho do observador (ponto *O*).

[3] Figuras reproduzidas, depois de devidamente adaptadas, a partir de DAMISCH, Hubert – *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*. Paris: Éditions du Seuil, 1972, p. 167 e COMAR, Philippe – *La perspective en jeu. Le dessous de l'image*. [s.l.]: Gallimard, 1992, pp. 32-33.

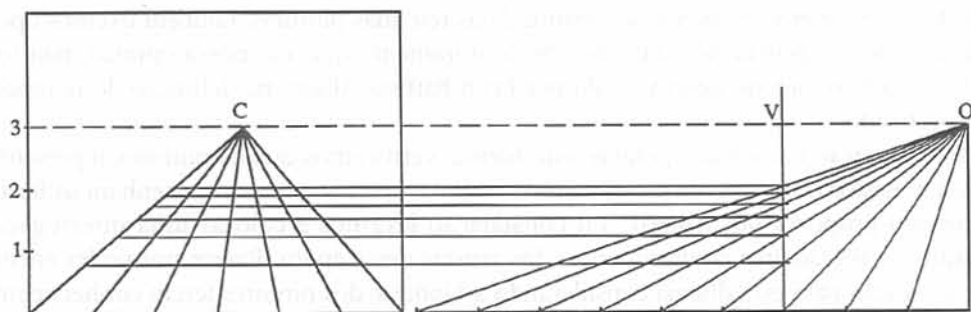



Figura 2 – *Costruzione legittima*: vista frontal e alçado lateral auxiliar

O passo seguinte consistia em desenhar as linhas auxiliares que unem o ponto *O* a cada uma das divisões estabelecidas na linha horizontal (esquema do lado direito na fig. 2). Com este procedimento a linha vertical *V* ficaria dividida num determinado número de pontos necessários para efectuar o passo seguinte. Assim, uma vez justapostas as duas construções e ao transpormos os pontos definidos sobre a linha *V* para a construção do lado esquerdo, poderiam ser determinadas, com exactidão, as linhas transversais que definiam os limites dos «ladrilhos do pavimento» paralelos ao plano do quadro e que se tornam imprescindíveis para a definição da largura dos objectos.

Apesar deste processo, denominado por *costruzione legittima*, permitir o desenho rigoroso do espaço, será oportuno acrescentar, neste momento, que a complexidade da sua construção associada ao facto do tratado de Leon Battista Alberti circular, apenas, em forma de manuscrito, os pintores não se sentiram particularmente atraídos e entusiasmados para o aplicar o que motivou a sua fraca difusão nos meios artísticos, até outros teóricos como, por exemplo, Leonardo da Vinci, encontrarem processos para a simplificarem.

Chegados a este ponto deveremos levantar a seguinte questão: Qual o panorama das pinturas portuguesas do Renascimento no que se refere à aplicação da perspectiva na construção do espaço? Ao longo da nossa exposição no *VII Colóquio Luso-Brasileiro*, com o auxílio de algumas imagens, tivemos oportunidade de constatar que, em muitos casos, se torna evidente que os pintores tinham conhecimento das regras matemático-geométricas necessárias à construção de um espaço perspectivado, como pudemos demonstrar, de forma devidamente fundamentada, na nossa Tese de Doutoramento[4]. Como exemplo apresentámos as seguintes pinturas: a *Anunciação* de Gregório Lopes, do MNAA em Lisboa; a *Circuncisão* do Mestre da Sé de Viseu e hoje no Museu Grão Vasco daquela mesma cidade; a *Anunciação* de Frei Carlos pertencente ao MNAA; a *Anunciação* de Vasco Fernandes do antigo retábulo da Sé Catedral de Lamego; a *Anunciação* do acervo do Museu dos Patriarcas, em Lisboa; a *Apresentação de Jesus no Templo*, de Francisco Henriques que integra a colecção de pintura da Casa-Museu dos Patudos (Alpiarça) e, por fim, a *Anunciação* do Mestre da Sé de Viseu. Em cada uma destas pinturas existe a noção clara de estarmos a contemplar um episódio que decorre num espaço «real», dentro de uma «caixa» perfeitamente construída tal como pode ser captada por alguém situado no interior de um espaço fechado ou de um palco, pelo que as proporções entre as personagens e os elementos envolventes estão correctamente estabelecidas. Sendo inegável a aplicação

[4] Cf. CASIMIRO, Luís Alberto – *A Anunciação do Senhor na Pintura Quinhentista Portuguesa (1500-1550). Análise Geométrica, Iconográfica e Significado Iconológico*, Vol. II, em particular a análise geométrica das pinturas efectuada no Cap. IV.

de estudos geométricos na génese estrutural das referidas pinturas, também tivemos oportunidade de comprovar nos trabalhos de doutoramento que, em nossa opinião, não terá sido aplicado o método desenvolvido por Leon Battista Alberti na definição deste espaço perspectivado.

Esta situação coloca-nos perante um dilema: verificamos que os pintores representaram um espaço devidamente perspectivado embora, aparentemente, não tenham utilizado o método proposto por Alberti. Tal constatação leva-nos a colocar uma interrogação quanto aos verdadeiros conhecimentos dos artistas dessa época. Parece-nos poder encontrar a solução para este dilema considerando a hipótese dos pintores terem conhecimento de outro processo construtivo da perspectiva. Neste sentido, é necessário divulgar e valorizar um outro método para a representação racional do espaço e que tem permanecido praticamente ignorado nos estudo sobre a perspectiva. Referimo-nos ao que foi desenvolvido por Jean Pélerin, conhecido, também, com o cognome latino de «Viator»[5]. Este cónego francês, publica, em 1505, um tratado denominado *De Artificiali Perspectiva* e, apesar de estar escrito em latim, o êxito foi tal que conhece, logo em 1509 uma segunda edição, também em Toul, desta vez bilingue (latim e francês). A divulgação deste método, para além das referidas edições, muito fica a dever às «edições pirata» de Jörg Glockendon que em diversas ocasiões o incorporou nas suas publicações[6]. A importância da obra de Pélerin verifica-se a diversos níveis. Em primeiro lugar, pelo facto de constituir o primeiro tratado sobre perspectiva a ser redigido fora das fronteiras da Itália e o primeiro a ser impresso. Com efeito, todos os que o antecederam, não só o de Alberti, como, também, o de Antonio di Pietro Averlino, conhecido como «Il Filarete», intitulado *Trattato di Architettura* (1451-1464); o de Piero della Francesca: *De prospectiva pingendi* (1475-1480); de Francesco di Giorgio Martini: *Architettura Civile e Militare* (1487-1489) ou, ainda uma parte substancial do *Trattato della Pittura* de Leonardo da Vinci, dedicada à perspectiva linear (c. 1492), para citar apenas alguns exemplos, circulavam em forma de manuscritos. Mas o tratado de Viator revela-se, também, importante pelo facto de apresentar um método diferente e mais simples para a construção do «tabuleiro de xadrêz» devidamente perspectivado, recorrendo, como refere o seu autor, aos «tiers points» e cujo esquema pode ser visto na figura 3.

Com efeito, Jean Pélerin define um processo de construção mais simples que o de Alberti: uma vez desenhada a linha anterior a que Jean Pélerin denomina *Linea terrea*, e determinadas as respectivas divisões, cada um dos pontos (*puncta partita*) são unidos ao ponto central da *Linea Piramidalis*, que corresponde à linha do horizonte. Logo que esteja definida a linha horizontal do «tabuleiro de xadrez» mais afastada do observador, o que acontece de forma arbitrária pois corresponde à profundidade do espaço que o pintor quer representar, fica determinada uma superfície quadrangular desenhada em perspectiva. Unindo os vértices opostos do quadrado de base obtêm-se as diagonais desta superfície que interceptam a linha do horizonte. Os pontos assim determinados são designados por *«pontos de distância»* pois indicam a distância a que o observador se encontra do plano do quadro, tal como tivemos oportunidade de demonstrar no decurso da nossa Tese de

[5] Para o tratado de Viator seguimos as seguintes edições VIATOR, Johannes – *De Artificiali Perspectiva*. In IVINS, William Mills – *On the Rationalization of Sight*. New York: Da Capo Press, 1973. Edição fac-similada dos tratados publicados em 1505 e 1509; BRION-GUERRY, L. – *Jean Pèlerin Viator. Sa place dans l'histoire de la perspective*. Paris: Société d'édition les belles lettres, 1962.

[6] Cf. SCHLOSSER, Julius – *La literatura artística*. Madrid: Ed. Catedra, 1993, pp. 234, 247.

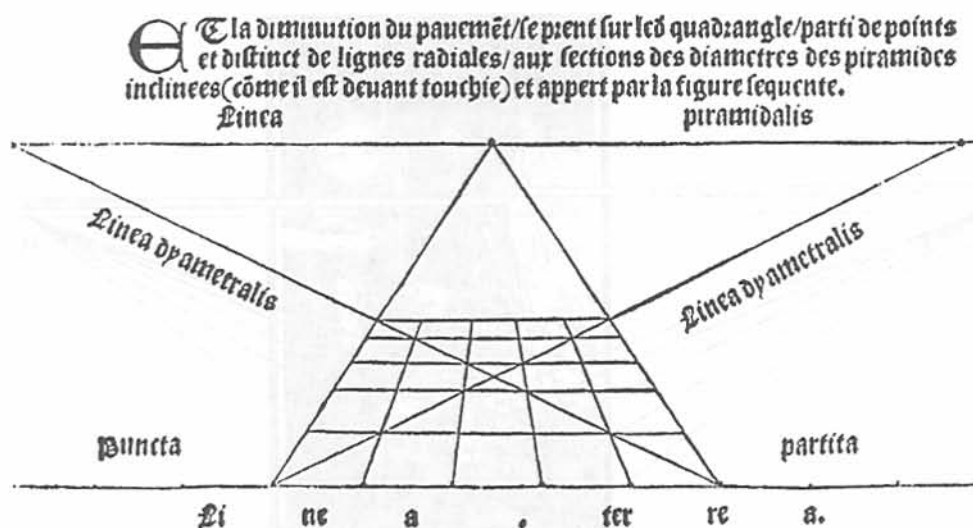



Figura 3. Os elementos da construção perspéctica de Viator recorrendo aos «*tiers points*»

Doutoramento. Este procedimento, igualmente rigoroso, torna-se mais fácil de concretizar atendendo à simplicidade que lhe está inerente. Se pretendermos confirmar o rigor deste traçado não teremos mais que desenhar qualquer outra diagonal dos pequenos quadrados (os ladrilhos do pavimento) e verificar que, de facto, cada uma das linhas oblíquas assim traçadas constitui a diagonal comum dos diversos quadriláteros e converge para um dos pontos de distância anteriormente definido[7].

O próximo passo consiste em determinar se uma construção análoga poderá ter sido empregue pelos artistas portugueses do Renascimento. Para tal seleccionámos uma das pinturas que consideramos paradigmática no que se refere ao rigor geométrico em todos os seus aspectos. Referimo-nos à *Anunciação* do Mestre da Sé de Viseu hoje exposta juntamente com as restantes pinturas do mesmo retábulo, no Museu Grão Vasco, em Viseu. Com efeito, esta pintura distingue-se entre as demais, desde logo, pelas dimensões que apresenta (A. 131 x L. 81 cm) que correspondem, de forma exacta, a um *Rectângulo de Ouro* com apenas seis décimas de milímetro de diferença em relação a uma construção absolutamente rigorosa, definida por meio de cálculos matemáticos [8]. Ao determinarmos a localização dos pontos de fuga através do prolongamento das principais linhas perpendiculares ao plano do quadro verificamos a existência de três pontos, situados sobre a mesma linha vertical (uma das divisões harmónicas do *Rectângulo de Ouro*), com a finalidade de «abrir» o espaço em altura. Contudo, o ponto de fuga principal é, em nossa opinião, aquele que recebe maior número de «linhas de fuga» constituídas, nomeadamente, pelas arestas dos ladrilhos do pavimento e do escabelo sobre o qual Maria coloca o livro. Importa salientar que este ponto de fuga se situa sobre o lado horizontal superior do quadrado de base, utilizado como elemento construtivo do *Rectângulo de Ouro*, como se pode observar através da figura 4, o que comprova a utilização do referido rectângulo como marco (ou rectângulo envolvente) da pintura em apreço.

[7] A simplicidade e a eficácia deste procedimento levou-nos a obter importantes conclusões na análise das pinturas da *Anunciação* na nossa Tese de Doutoramento.

[8] Tais constatações matemáticas e geométricas foram devidamente justificadas na Tese de Doutoramento e que, por questões obvias de limitação de tempo e de espaço, não se torna possível apresentar neste momento.

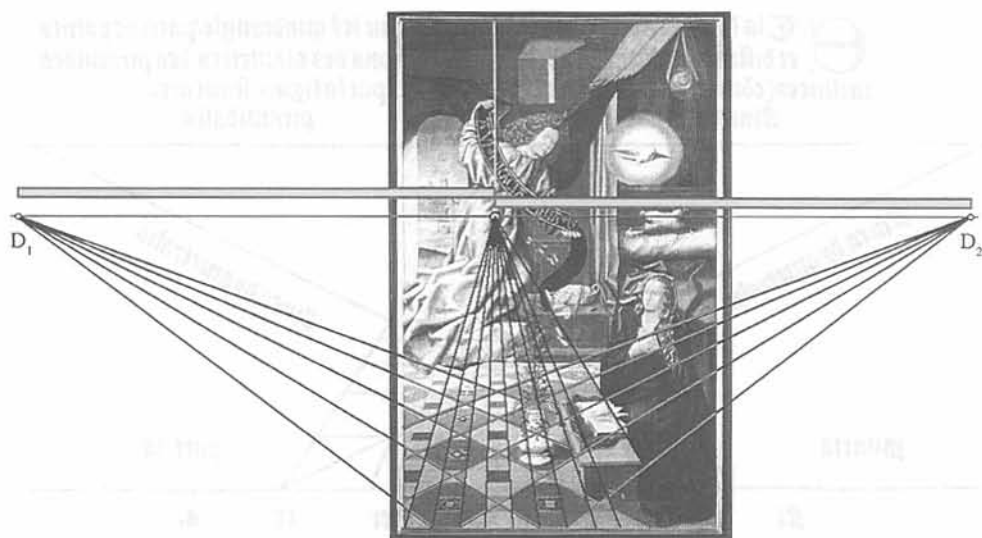



Figura 4. Determinação do pontos de fuga e dos pontos de distância. *Anunciação* – Mestre da Sé de Viseu

Para calcular a posição dos pontos de distância (D_1 e D_2) basta-nos prolongar as linhas diagonais dos ladrilhos do pavimento para verificarmos que, efectivamente elas confluem, quer do lado esquerdo, quer do lado direito, para um único ponto situado sobre a linha do horizonte como deveria acontecer numa construção rigorosa. Confirmando o rigor utilizado na execução desta pintura podemos comprovar, através das pequenas barras horizontais que, efectivamente a distância entre cada um desses pontos e o ponto de fuga se mantém igual.

Com a realização desta última etapa ficamos com um esquema perspéctico definido por três pontos que, como se pode verificar comparando-o com a figura 3, permanece muito semelhante ao que foi desenhado por Jean Pélerin.

Perante estas constatações parece-nos legítimo concluir que o pintor, designado convencionalmente como Mestre da Sé de Viseu, ou os que com ele trabalharam em parceria, tinha um profundo conhecimento do método de Viator no que se refere ao desenho em perspectiva e, além disso, sabia como o utilizar de forma rigorosa. Se tivermos em conta que o retábulo da Sé de Viseu resultou de uma incumbência efectuada pelo bispo D. Fernando Gonçalves de Miranda e realizado entre os anos de 1502-1506 colocam-se várias interrogações que nos parecem pertinentes e para as quais ainda não existe uma resposta satisfatória: Quem seria verdadeiramente este pintor que em Portugal executa uma obra de grande vulto cuja datação se situa num intervalo de tempo muito próximo da data de publicação do tratado de Viator, que ocorre em França? Quais os meios pelos quais tomou contacto com o tratado? Quantas vezes o terá empregue nas suas obras, pois em Viseu demonstra pleno conhecimento dos processos construtivos que o integram? Qual a verdadeira difusão do livro de Jean Pélerin, na medida em que, caso o pintor do retábulo de Viseu fosse de origem flamenga, se verifica que, numa data muito próxima da sua publicação ele não só já o conhece como o aplica de forma plena e devidamente consolidada num país periférico como é Portugal? Sem dúvida que estas considerações, ainda que neste momento, não encontrem resposta, podem ajudar a lançar alguma luz sobre o(s) autor(es) do retábulo da Sé de Viseu, a sua datação e a origem dos mestres que nele trabalharam.

Questões que a continuidade da investigação poderá vir eventualmente dar resposta. Todavia, neste momento, importa salientar que a mobilidade dos artistas portugueses ou luso-flamengos nos primeiros anos de Quinhentos constituiu uma forma de desenvolver e divulgar os conhecimentos artísticos e científicos, colocando Portugal, apesar da sua periferia, a par dos conhecimentos científicos que ocorrem na Europa civilizada.

Bibliografia

ALBERTI, Leon Batista – *De la pintura y otros escritos sobre arte*. Madrid: Tecnos, 1999.

De la Peinture. De Pictura. 2ª ed. Paris: Macula Dédale, 1993.

BRION-GUERRY, L. – *Jean Pélerin Viator. Sa place dans l'histoire de la perspective*. Paris: Société d'édition les belles lettres, 1962.

CASIMIRO, Luís Alberto – *A Anunciação do Senhor na Pintura Quinhentista Portuguesa (1500-1550). Análise Geométrica, Iconográfica e Significado Iconológico*. Tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Texto Policopiado, 2005.

COMAR, Philippe – *La perspective en jeu: les dessous de l'image*. Evreux: Éditions Gallimard. D.L. 1996. Découvertes Gallimard Sciences, 138.

DAMISCH, Hubert – *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

El origen de la perspectiva. Madrid: Alianza Forma, 1997.

MANETTI, Antonio – *Vita di Filippo Brunelleschi*. Roma: Salerno Editrice, 1992.

SERRÃO, Vítor – *História da Arte em Portugal. O Renascimento e o Maneirismo (1500-1620)*. Lisboa: Editorial Presença, 2002.

SCHLOSSER, Julius – *La literatura artistica: Manual de fontes de la historia moderna del arte*. 4ª ed. Madrid: Ed. Catedra, 1993. Arte. Grandes Temas.

VASARI, Giorgio – *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*. Paris: Berger-Levrault, 1983. Vol. III. Direcção de André Chastel.

VIATOR, Johannes – *De Artificiali Perspectiva*. In IVINS, William Mills – *On the Rationalization of Sight*. New York: Da Capo Press, 1973. Reproduções fac-similadas das edições de Toul datadas de 1505 e 1509.

Mestres de obras de arquitectura e sociedades. A construção de pontes na Beira Alta e em Trás-os-Montes no século XVII

Luís Alexandre RODRIGUES

1. Introdução

As fontes que maiores contributos carrearam para a substância deste texto são procurações bastantes, algumas das quais serviram para habilitarem certos indivíduos a poderem receber as quantias que se fintaram em várias comarcas para as obras das pontes. Na maioria dos casos foi esta via a única possibilidade de associarmos os construtores às obras. Explicação que também evidencia como, entre todas as artes, a arquitectura é especialmente sensível às interferências da economia. Interferências que também se alargavam às estações do ano.

É que no período estival, com a obra em execução, junto de certas pontes quebrava-se a solidão dos sítios ermos onde, depois da fugidia passagem dos viajantes, apenas a agitação do vento ou a correnteza das águas alcançavam bulir com o peso da quietude dos dias. As muitas horas de luz e os caudais reduzidos favoreciam certos trabalhos no leito dos rios, particularmente os relacionados com as fundações dos pilares e as suas protecções. Já o Inverno prestava-se à organização e à planificação das obras porque depois da arrematação importava centrar atenções nos lances respeitantes ao seu financiamento. Por isso era conveniente que, previamente, as partes contratantes encontrassem os meios capazes sustentarem o respeito pelos compromissos assumidos.

2. Fintas

No nosso país era frequente que importantes obras públicas fossem total ou parcialmente financiadas com o recurso ao lançamento de fintas. Sem variações assinaláveis, o termo, como Rafael Bluteau esclareceu, respeitava ao «que as diferentes pessoas se obrigão a dar até chegar a huma certa somma de dinheiro, para hum gasto commum [1]». Não nos admiremos por isso, de depararmos ainda no século XVI com as contribuições [2] dos moradores do termo de Miranda do Douro para as obras da ponte de Coimbra, tão grande era a importância do eixo de circulação que servia. Idênticas razões justificavam que a Câmara de Bragança, em reunião ocorrida em Dezembro de 1587, tivesse atentado no problema da ponte de Valbom, sobre o rio Sabor e na linha de comunicações com Outeiro e Miranda do Douro. Razões da mesma índole determinaram a edilidade, em 3 de Setembro de 1588,

[1] BLUTEAU, Rafael – *Vocabulario portuguez e latino*, Tomo IV, Coimbra, No Real Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1713, p. 127

[2] RODRIGUES, Luís Alexandre – *De Miranda a Bragança: arquitectura religiosa de função paroquial na época moderna*, Dissertação de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, vol. I, Bragança/Porto, 2001, p. 284 e ss.

a proceder à «emlleissam para a ponte de Murssa rio de Nusello[3]» do recebedor da finta. Mas a acção do recebedor era precedida pelo trabalho do repartidor. Numa acta da edilidade bragançana, correspondente à mesma centúria, também se registavam os nomes daqueles que se «emllegerão para repartir a fimta da ponte Dangueira[4]», sobre o rio Angueira no concelho de Vimioso.

As vantagens do lançamento de fintas nunca fizeram esquecer os inconvenientes da carga fiscal que onerava os moradores das terras tributadas. Alguns preceitos das *Ordenações Manuelinas* procuravam evitar que o dinheiro angariado não fosse desbaratado em gastos insensatos ou por ir parar a mãos de pessoas pouco escrupulosas. Algumas disposições das *Leis extravagantes e repertório das ordenações de Duarte Nunes de Lião*, colecção organizada por ordem de D. Sebastião e que entrou em vigor nos começos de 1569 como complemento das Ordenações Manuelinas, também apontam as vantagens da normalização de procedimentos, mormente quando valorizam alguns desenvolvimentos estabelecidos nas cortes celebradas em 1538 quando D. João III segurava o ceptro.

Pela realidade que se traça, interessa-nos um diploma de Filipe II, datado de 1605. Extractamos:

> «sou informado, que nas fintas, que neste Reino se lançam pelos moradores das cidades, villas e mais logares delle, para se refazerem, reedificarem e concertarem pontes, se fazem e commettem grandes desordens, assim nos contratos, que se fazem com as pessoas, a que se arrematam as obras dellas, como na arrecadação do dinheiro das ditas fintas, que todas vem a ser em grande prejuizo dos povos, que pagam para ellas, os quaes depois por respeitos particulares e com informações, que hão dos provedores das comarcas, são refintados para as mesmas pontes, para que já tem pago, e o dinheiro das ditas fintas e refintas se consome e gasta, sem as obras das ditas pontes se acabarem de fazer, no tempo, que os empreiteiros dellas são obrigados[5]».

A citação, apesar de longa, não esgota o conteúdo do documento que, pela sua relação com a matéria que abordamos neste texto, aconselha a que se sublinhe o alcance de medidas como a que nomeava como coadjutores dos Provedor e Corregedor da comarca, mestres de obras experimentados para vistoriarem o sítio ou avaliarem os trabalhos de reconstrução. Estes peritos deviam fazer «uma traça e molde de como se há de fazer a ponte nova, ou reformar a velha; e por juramento lhes farão declarar o que pode importar a obra da ponte [...] e quanto dinheiro será necessário para se fazer». Só depois a obra seria posta «a pregão pelos logares da dita comarca, e das outras comarcas vizinhas». Porém, avisava-se, apenas «arrematarão a obra a mestres de obras, que conhecidamente o forem, e viverem por este oficio, e não a outras algumas pessoas, que por si, nem por interpostas pessoas, queiram tomar os lanços e arrematações das obras, sem serem mestres». Caso contrário, a arrematação considerar-se-ia nula e de nenhum efeito e os infractores sujeitos a castigo.

No documento que vimos seguindo, depois de se circunscreverem as comarcas fintadas, adicionavam-se incumbências às provedorias das comarcas como a repartição lança-

[3] «Emlleissam para a ponte de Murssa rio de Nusello. Nesta Câmara acordaram que perquanto tinham emlleito para ressebedor da finta da pomte de Murssa a (*) Fernandes allbardeiro desta cidade e por ora seram enformados que o dito (*) Fernandes e muito pobre e não tem nada de seu e se diz que (*) o ouverão por livre do dito ressebimento em seu lugar Bento Rodrigues sapateiro e mãodarão que fosse notefiquado eu António Gomez de Mena da Câmara escrivão». A.D.B., ALL, Cx. 1, Lv. 3, fls. 44v-45

[4] A.D.B., ALL, Cx. 1, Lv. 3, fl. 49

[5] ANDRADE e SILVA, José Justino de – *Colecção chronologica da legislação portuguesa 1603-1612*, Lisboa, 1854, pp. 132-133

mento e arrecadação, sendo os provedores advertidos «que os logares, que menos serventia tiverem pela dita ponte, paguem menos, que os que tiverem mais serventia».

Disposições que vigoravam ainda durante o século XVIII e constavam nos dois volumes do *Repertório das ordenações e leis de Portugal novamente correcto (e) accrescentado*, impressas em Lisboa, respectivamente nos anos de 1749 e 1754.

3. Mestres, sociedades e obras

3.1 Alonso Árias
Obra da ponte de Sernancelhe

Era mestre canteiro e estava casado com Francisca Lopes. Numa procuração datada de 7 de Agosto de 1606 referenciava-se como moradora em Urros (Moncorvo). A presença de Francisca no escritório do tabelião decorria da necessidade de nomear procuradores para «requerer sobre a sua ametade de seus bens», embargados pela acção desencadeada pelos juízes da vila de Sernacelhe a requerimento de Francisco Mendes, ferrador e morador em Freixo de Numão.

É que Alonso Árias ao arrematar a obra da ponte de Cernancelhe apresentou como Francisco Mendes como seu fiador. Não esclarecendo o paradeiro de Alonso Árias, o documento também não elucida sobre as razões que levaram o canteiro a «não ter comprido [6]» com a obra contratada.

3.2 António Fernandes. Gonçalo de Aguiar. Diogo Vaz.
Empreitadas das pontes de Remondes, do Carril e Ponte de Pedra

Refere Sousa Viterbo que um despacho para a realização da obra da ponte de Remondes, sobre o Sabor, tinha sido assinado em 1591, altura em que foi arrematada a officiaes que sam já (1611) falecidos». Apesar da necessidade, a obra continuou parada até que, em 1611, foi entregue a João Gonçalves, mestre de cantaria «da comarca da Torre» de Moncorvo. O mesmo alvará régio apontava ainda a necessidade de se fintarem para a obra 3.000 cruzados nas comarcas da Guarda, Coimbra, Esgueira e Viseu e 9.000 cruzados nas comarcas de Miranda do Douro, Moncorvo, Guimarães, Porto e Lamego [7]. Os valores monetários envolvidos e alguns indicadores do caderno de encargos significavam uma intervenção com algum alcance.

Porém, passados sete anos verificamos serem já outras figuras a manifestarem interesses na obra de Remondes. Na Primavera de 1618, o mestre canteiro António Fernandes estava preso na cadeia de Moncorvo. Seria à porta deste edifício mas na «banda de dentro» que assinou uma procuração conjunta com Gonçalo de Aguiar, também mestre de cantaria. Nesta altura, ambos residiam em Moncorvo e declaravam terem «parte e qui-

---

[6] A.D.B., Nuc. Not. (Moncorvo), Lv. 1, Cx. 1, fls. 54-55. Na impossibilidade de fazermos acompanhar este texto dos documentos de maior relevo, remetemos os interessados para um dos próximos volumes da Revista «Brigantia», onde, em trabalho mais desenvolvido serão publicados.

[7] SOUSA VITERBO – *Dicionário histórico e documental dos arquitectos, engenheiros e construtores portugueses*, Vol. I, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, s/d., pp. 452-453

nham na obra da ponte de Remondes[8]», concelho de Mogadouro, lançada sobre o rio Sabor.

As responsabilidades que detinham nesta obra, cruzando-se com circunstâncias de vida pessoal e jurídica mal determinadas, levaram-nos a derrogar os poderes antes concedidos ao canteiro Manuel Marques, seu procurador, a fim de poder «receber e dar paguar e quitaçois e requerer seu direito e justiça». Diogo Vaz, apontado como morador em Moncorvo, seria o novo representante de António Fernandes e Gonçalo de Aguiar, podendo em nome deles «acestir na obra da dita ponte». A mesma procuração deixa também ver que Diogo Vaz seria agora o encarregado da construção já que se lhe reconhecia competência para «por hos oficiais que lhe parecer e obreiros e dispidir os que vir que lhe não convem[9]», podendo ainda, se necessário, recorrer à justiça em matérias relacionadas com a obra. Entre outros poderes também se lhe reconhecia capacidade de intervenção no recebimento dos dinheiros repartidos por finta e da provedoria de Miranda do Douro para a ponte.

Os amplos poderes atribuídos a Diogo Vaz não somente explicitam a sua competência profissional como demonstram que a empreitada corria por conta de António Fernandes e Gonçalo de Aguiar. Evidentemente que o facto de Gonçalo de Aguiar não se encarregar ele próprio da direcção dos trabalhos cauciona a hipótese de orientar outra empreitada num outro local.

De acordo com o documento publicado por Sousa Viterbo, Gonçalo de Aguiar foi o construtor que reedificou a ponte do Carril, em Freixo de Espada à Cinta, arrematando-a, em 1609, porque «amdamdo a obra da dita ponte e calçada em pregão todo o tempo necessário, não ouve nenhum lanço menor que de hum comto cemto simcoenta mil reis[10]».

A Sousa Viterbo deve-se também a notícia respeitante à Ponte de Pedra, obra de fundamento romanos, perto de Torre de D. Chama. Gonçalo de Aguiar arrematou[11] a empreitada por 2.500 cruzados e a finta para esta edificação foi mandada lançar nos primeiros dias de 1635.

Para a matéria interessam os documentos publicados por Sousa Viterbo e que denunciam a presença do mestre António Fernandes, «morador na villa da Torre de Moncorvo, mestre de pontes e de obras de camttaria». Em 1608, encarregava-se da plataforma sobre o ribeiro de Quintela, entre as vilas de Mós e de Freixo de Espada à Cinta[12]. Por um alvará, datado de Setembro de 1611, Filipe II ordenava que voltassem a ser apregoadas a «redeficação da calçada e cinco olhaes de pontes[13]» no concelho de Vilarinho de Castanheira. Depois, em Fevereiro do ano seguinte, o monarca sancionava o nome do mesmo mestre para edificar[14] a ponte de Longroiva por 12.000 cruzados. Para esta obra lançava-se uma finta de 100.000 réis que abrangia as comarcas e provedorias de Lamego, Miranda, Viseu, Guarda, Coimbra, Bragança, Leiria e ainda as vilas de Moncorvo, Castelo Branco, Guimarães, Viana, Gouveia, Tomar, Santarém e Alenquer.

---

[8] A.D.B., Nuc. Not. (Moncorvo), Lv. 2, Cx. 1, fls. 25-26v

[9] *Idem, ibidem*, fl. 26v

[10] SOUSA VITERBO – *Dicionário histórico e documental dos arquitectos, engenheiros e construtores portugueses*, Vol. I, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, s/d., pp. 490-491

[11] *Idem, ibidem*, vol. I, p. 491

[12] *Idem, ibidem*, vol. I, pp. 324-325

[13] *Idem, ibidem*, vol. I, pp. 322-323

[14] *Idem, ibidem*, vol. I, pp.323-324

3.3 Francisco Vaz. Bento de Vilas Boas. Domingos Vaz de Arede Obras das pontes no rio Lobos e ribeira de Frechas. Ponte de Abreiro, Ponte de Vale de Telhas, Ponte de Murça, Ponte de Pedra, Ponte do Vilar, Ponte de Riba-Pinhel, Ponte no rio Maçãs

Pelos anos de 1659, algumas fontes documentais deixam ver o desenho de outras sociedade de práticos orientados, ainda que não exclusivamente, para a construção de pontes. Trata-se de um triunvirato organizado de modo a que os seus membros, agindo individualmente, conseguissem que as entidades promotoras das arrematações das pontes lhes entregassem o ramo, gesto simbólico que coroava o acto público dos lanços e indicava aquele que aceitava a responsabilidade da execução dos trabalhos contratados. Uma vez concluída a arrematação de uma obra, os compromissos eram então formalizados em escritura pública e complementados com a apresentação de fiadores, geralmente homens chãos e abonados. Em zonas rurais era corrente serem lavradores, proprietário de terras e casas, os que respondiam pelo dinheiro envolvido e pela perfeição da obra. A circunstância de algumas vezes hipotecarem os próprios bens implicava certamente a existência de contratos verbais respeitantes a contrapartidas nos lucros da obra. No entanto, também se registam exemplos de serem os companheiros do mesmo ofício a darem as fianças exigidas. Seja como for, nos exemplos que se seguem, a iniciativa própria existe só na aparência visto que são os interesses da sociedade que parecem comandar os passos de cada um dos seus elementos.

Nesta sociedade pontificavam Francisco Vaz, Bento de Vilas Boas e Domingos Vaz de Arede. Com exclusão das pontes onde trabalharam, que sofreram intervenções posteriores, os traços da sua acção surpreendem-se essencialmente em escrituras de composição e em procurações.

Tracemos um sucinto quadro biográfico ilustrado pelo esboço dos traços de fisionomia

3.3.1 Os retratos

Francisco Vaz é sistematicamente apontado como mestre de obras de arquitectura. Estava domicilado na vila de Torre de Moncorvo e, no princípio do ano de 1669, a sua casa ficava na rua da Rapadoura. O seu nome conta de várias notas lavradas nesta vila por ser aí que, com alguma frequência, se reclamaram os ofícios do tabelião Paulo Couraça Teixeira.

Nos começos de Janeiro do ano de 1662, com outros, seria nomeado procurador bastante de Domingos Vaz de Arede com a incumbência de receber certas quantias procedentes de fintas que tinham sido lançadas. Era identificado do seguinte modo:

> «he hum homem de idade de quarenta e seis annos pouco mais ou menos homem alto de corpo cabbelo he barba acastanhado com alguas brancas[15]»;

> «homem de idade de quarenta e seis annos pouco mais ou menos (em 20.4.1662) homem bem disposto alto do corpo cabelo da cabeça negro e solto e a barba e bigode acastanhado [16]».

Bento de Vilas Boas referenciava-se como morador em Santa Valha, povoação do concelho de Valpaços. Nesta altura ficava na jurisdição da antiga vila de Monforte de Livre.

[15] A.D.B., Nuc. Not.(Moncorvo), Lv. 10, Cx. 2, fl. 81v
[16] A.D.B., Nuc. Not.(Moncorvo), Lv. 10, Cx. 2, fl. 101

Na Primavera de 1662, uma procuração de Francisco Vaz mandatava Bento de Vilas Boas para poder receber o dinheiro fintado nas comarcas de Viana, Guimarães e Porto para as pontes de Abreiro e da ribeira de Frechas. A fisionomia deste mestre de obras de arquitectura seria descrita pelo tabelião nos seguintes termos:

> «he hum homem marcado refeitto do corpo de idade de quarenta he oito annos pouco mais ou menos de barba loura cabelo acaranhado com alguas brancas he hum sinal na munhequa de hum brasso cor (dos) olhos acastanhados [17]».

Deve ter morrido pouco antes de 15 de Novembro de 1664 já que, nesta data a viúva, Domingas Jorge, transmitiu os poderes necessários a um procurador para, com Francisco Vaz e Domingos Vaz de Arede, resolver alguns problemas da sociedade, particularmente os que se relacionavam com as empreitadas das pontes do Tinhela, em Murça, e da ponte de Vale de Telhas, sobre o Rabaçal.

Domingos Vaz de Arede a que se atribuíu o estatuto de arquitecto esteve domiciliado na vila do Pinhel. Mas em Novembro de 1661, conforme uma procuração bastante em que Francisco Vaz lhe transmitia poderes, Domingos Vaz de Arede era apontado como morador em S. Miguel de Outeiro, termo de Viseu. Como este documento pretendia habilitar Domingos Vaz a receber alguns dos valores fintados. Aí também se descrevia a sua fisionomia:

> «homem de boa estattura grosso do corpo ruivo de rosto redondo bigode e barba loura he muitta e o cabello da cabeça acastanhado olhos brancos homen que ser ade sinquoenta annos, e com alguas brancas na barba».

Em Outubro de 1662, registava nas notas do tabelião moncorvense Paulo Couraça Teixeira uma procuração [18] para que, na vila de Pinhel, o abade de Santa Maria, André

---

[17] A.D.B., Nuc. Not. (Moncorvo), Lv. 10, Cx. 2, fl. 105v

[18] «Procurassam que faz o mesmo Domingos Vas de Arede
Saibam quoantos este instromento de procurassam bastante virem como no anno do nassimento de Nosso Senhor Jessu Cristo de mil sessentos sessenta e dous annos aos vinte e hum dias do mes de Outtubro do ditto anno nesta villa da Torre de Moncorvo he pouzadas de mim tabballiam ahi parante mim paresseo prezente Domingos Vas de Arede mestre de obras de arquitectura morador em Sam Miguel de Oitteiro termo da cidade de Vizeu e ora estante nesta villa da Torre de Moncorvo pessoa de mi tabballiam conhessida he por elle foi ditto em minha prezença he das testemunhas ao diante nomiadas que elle na melhor forma he via de direito que ser possa he mais valha fazia como de hefeitto logo fes per seus sertos he em tudo bastantes procuradores com poder de sobestaballesser ao lessenciado Adre Telles abbade de Santa Maria da villa de Pinhel e a Manoel Coelho Rabello **he a seu filho o padre Manoel de Arede** moradores na villa de Pinhel aos quoais seus procuradores e seus sobestabballecidos disse elle constetuinte dava poder a todos juntos e cada hum de per si para em seu nome fassam escritura de **dotte a sua filha Donissia de Sam Bernardo para hefeitto de se metter freira em o convento de Sam Luis da ditta villa de** Pinhel a quoal doassam de dotte faram na forma de hua escritura que elle constettuinte tem feitto com a Senhora Abbadessa he mais religiozas do ditto convento sem alterar ho ditto dotte nem deminuir mais senão na forma da ditta escrittura que **das obras que tem feitto no ditto convento** he nella forma poderam em seu nome fazer a ditta escrittura de dotte como que se elle a tudo fora prezente por dego prezente declarando elles seus procuradores que já a tem dado a conta do dotte da ditta sua filha depois da escrittura que já tem feitto das dittas obras sem mil reis a ditta abbadessa a Senhora Donna Fransisca de Magalhaes Couttinha e a dego e as mais relligiozas o quoal poder lhe dava aos dittos seus procuradores com todos os poderes em direitto concedidos com livre he geral admenistrassam mandado geral e especial he todo o per elles e cada hum delles feitto requerido procurado e alegado disse elle constettuinte haveria per bom firme he valliozo sob obrigassam de seus beis e pessoa he aos rellevar do encargo da sattisdassam [sic] e fiadoria que o direitto outorga e so rezervou a sitassam e assi outorgou ser a prezente feita nesta notta que assinou sendo testemunhas prezentes Damiam Rodrigues desta villa e João Martins morador nesta villa de Pinhel que assinaram depois de lida per mim Paulo Couraça Teixeira tabballiam o escrevi
Damião Rodrigues
João Martins
Domingos Vas de Arede». A.D.B., Nuc. Not.(Moncorvo), Lv. 10, Cx. 2, fls. 118v-119

Teles, Manuel Coelho Rebelo e ainda «seu filho o padre Manuel de Arede», todos residentes nesta localidade, pudessem em seu nome lavrar uma escritura de dote a fim de que Dionísia de S. Bernardo, sua filha, pudesse professar no convento de freiras que existia em Pinhel. Para este efeito já tinham sido dados alguns passos pois o mestre e a madre abadessa, D. Francisca de Magalhães Coutinho, e mais discretas tinham já assinada uma escritura de dote. Em relação com estas contas verificamos que Francisco Vaz de Arede tinha realizado vários trabalhos no convento de S. Luís. Por isso, declarava-se que já tinha «dado a conta do dotte da ditta sua filha depois da escrittura que já tem feito das dittas obras sem mil reis a ditta abbadessa».

3.3.2 *As obras*

No Verão de 1659, Francisco Vaz afirmava ter arrematado a obra da ponte sobre o rio Tua, perto da «villa de Abreiro e Quinta Darneiro termo de Vilas Boas [19]» pela importância de 14.000 [20] cruzados e 300.000 réis. A soma elevada parece sustentar a hipótese de se tratar de uma intervenção de fôlego na ponte a que a cheia de 1909 só deixou os arranques do arco central que salvava o leito do rio [21].

Os cabedais que estavam envolvidos nesta empreitada potenciavam o risco da empreitada. Porquanto «a ditta obra era de muita quantia», como reconhecia Francisco Vaz, é que antes mesmo de ter apresentado fianças «se consertara com o ditto Bento de Villas Boas a lhe largar e trespassar e dar ametade [22]» da participação na obra. Assim se desvenda o início de uma sociedade especializada na construção e reformulação de pontes. As contingências do risco aconselharam os dois mestres canteiros a alargarem a sociedade ao «arquitteto» Domingos Vaz de Arede. Agora a cada um dos intervenientes correspondia a terça parte da obra, obrigando-se «aos gastos e quebras perdas ou ganâncias».

Tanto quanto neste momento podemos alcançar, a empreitada da ponte de Abreiro marca a constituição de uma sociedade que mostrou capacidade para controlar em várias frentes as arrematações que, depois de publicitadas nas principais localidades, iam à praça pública.

Em Junho de 1660 os trio de «mestres de obras de arquitectura», em Moncorvo, batiam à porta da casa do tabelião Couraça Teixeira. Num dos seus livros de notas lavrar-se-ia uma «escritura de compossissam» que nos informa sobre a metodologia ou *modus operandi* da sociedade. Francisco Vaz na qualidade de arrematante da ponte sobre a ribeira de Frechas, Domingos Vaz de Arede como arrematante da ponte no rio Lobos e Bento de Vilas Boas como arrematante da ponte de Vale de Telhas, todas no concelho de Mirandela, pretendiam oficializar o que por palavras já tinham combinado:

> «estavam compostos uniformemente [...] entre todos tres para que toda a perda e ganamcia [sic] que ouver nas ditas tres pontes ou cada hua de per si seram todas tres iguoais assi em perdas como em ganamcias, e o direitto que nellas tinham davam e passavam huns para os outros».

Trecho esclarecedor dos propósitos da sociedade sendo que também se admitia o recurso à incontestável opinião de um «louvado» no caso de se levantarem dúvidas entre eles.

---

[19] A.D.B., Nuc. Not.(Moncorvo), Lv. 7, Cx. 1, fl. 134

[20] Um cruzado valia 400 réis.

[21] Depois deste sucesso a travessia seria feita na barca de passagem. Em 1957 inaugurar-se-ia uma esbelta ponte que, entre nós, correspondeu à confirmação das possibilidades do betão.

[22] A.D.B., Nuc. Not.(Moncorvo), Lv. 7, Cx. 1, fl. 134

Contudo, pode detectar-se um momento em que Domingos Vaz de Arede não foi mencionado numa «escritura de composissam». De facto, num assento desta natureza, datado de 19 de Junho de 1660, Bento de Vilas Boas ao declarar ter arrematado a obra da ponte de Murça, sobre o rio Tinhela, também confrmava estar «composto» com Francisco Vaz «em lhe dar a mettade da obra da ditta ponte», razão pela qual este mestre devia cobrir metade dos 20.000 réis que o arrematante tinha pago de fianças. Empreitada que, a avaliar pelo valor envolvido, se devia limitar a obras de reparação.

Em 1661, logo após a festividade de Todos os Santos, na casa de Francisco Vaz, em Moncorvo, lavrava-se uma escritura que se instituíam procuradores bastantes do «mestre de obras de arquittettura». Tratava-se de conceder poderes a António Fernandes e a João Moreira para que «ambos juntos ou cada hum de per si» pudessem receber e passar notas de pagamento e quitações do dinheiro que foi lançado «em todas as vilas e cidade he luguares deste reino» para a construção das pontes de Abreiro e da ribeira de Frechas «que lhe foram arrematadas a elle constetuinte [23]». A importância da missão justificava o registo de sinais particulares dos recebedores para que, sendo necessário, fossem facilmente identificados.

O mesmo se passou em 23 de Novembro de 1661 quando o mesmo Francisco Vaz certificou outras personagens «para poderem cobrar he arrecadar he aver a suas mãos» o dinheiro que:

> «se achar lançado pellas cartas de fintas que se repartiram [...] nas comarquas he provedorias da cidade de Miranda Guimarais Porto Esgueira Coimbra Leiria Castello Branco Goarda Vizeu Lamego [24]».

Na primeira semana do ano de 1662, Domingos Vaz de Arede, novamente referenciado com domicílio na vila de Pinhel, estava em Moncorvo. Nas notas do tabelião Paulo Couraça Teixeira faria «por seus sertos em tudo bastantes procuradores» ao mestre de obras de arquitectura Francisco Vaz, residente na vila transmontana, a Manuel João, a Manuel Ferreira e a Manuel António. Estes dois eram de S. Miguel de Outeiro, termo de Viseu, localidade onde Domingos Vaz de Arede já tinha residido. A matéria essencial atentava na necessidade de se receberem determinadas quantias que tinham sido lançadas para obras, ou seja:

> «todo o dinheiro prossedido fintado e per fintar das pontes do rio de Lobos junto a villa de Mirandella he da Ponte de Pedra junto da villa da Torre de D. Chama do rio Tua [...] he da ponte do Villar no rio Tavora junto a villa de Fonte Arquada da comarqua de Lamego e da ponte de Riba Pinhel junto da villa do Pinhel e comarqua da provedoria da cidade de Vizeu [25]».

A Manuel António, «homem mancebo de marqua grosso do rosto olhos castanhos pouca barba cabello da cabeça negro de idade de vinte e sette annos pouco mais ou menos [26]», juntava-se Paulo Teixeira, natural da vila de Abreiro, comarca de Vila Real, «homem alto do corpo preto do rosto que lhe comessa a apontar a barba os olhos castanhos cabelos da cabeça negro hum dente podre de diante», como procuradores do mestre

[23] A.D.B., Nuc. Not.(Moncorvo), Lv.9, Cx. 2, fl. 61v
[24] A.D.B., Nuc. Not.(Moncorvo), Lv. 10, Cx. 2, fl. 71
[25] A.D.B., Nuc. Not.(Moncorvo), Lv. 10, Cx. 2, fl. 81v
[26] A.D.B., Nuc. Not.(Moncorvo), Lv. 10, Cx. 2, fl. 96v

e empreiteiro Francisco Vaz, conforme a escritura de procuração [27] registada em 10 de Fevereiro de 1662 no escritório de Couraça Teixeira. Agora, tratava-se da cobrança de «todo o dinheiro prossedido e fintado he por fintar que a elle constituinte lhe estam devendo em todas as comarquas e provedorias deste reino das pontes dos rios Tua junto a ponte de Abreiro he para a ponte da ribeira de Frechas [28]».

O próprio Francisco Vaz formaria com Manuel João outra equipa mandatada para, em nome do «mestre de obras de arquittetura» Bento de Vilas Boas, morador em Santa Valha e arrematante oficial das pontes sobre o Tinhela, junto a «Murça de Paneja», e de Vale de Telhas «do rio Mente», cobrarem e receberem da mão dos depositários o dinheiro fintado «em todas as comarquas deste reino aonde estiver fintado [29]» para aquelas obras.

Por sua vez uma outra procuração [30] conferia ao mestre Bento de Vilas Boas a qualidade de procurador de Francisco Vaz para porfiar na cobrança do dinheiro «prossedido das fintas» lançadas para as pontes de Abreiro – «de que elle constetuinte e o ditto Bento de Villas Boas sam empreitteiros» – e da ribeira de Frechas – «de que soomente elle constettuinte Franciso Vas he empreitteiro» – nas comarcas de Guimarães, Viana do Castelo e Porto.

O relativo afastamento destes processos de Francisco Vaz de Arede parece explicar-se pela sua presença noutras frentes de trabalho que decorriam na província da Beira. De facto, em Outubro de 1662, o mestre, novamente morador em S. Miguel de Outeiro, apresentava-se nas «pouzadas» do tabelião Couraça Teixeira para instituir como seus procuradores bastantes ao mestre Francisco Vaz, ao cordoeiro Domingos Pires e ao serralheiro Pedro João, todos com residência em Torre de Moncorvo. Embora tivessem a possibilidade de requererem justiça em todas as suas causas, o fito maior relacionava-se com a cobrança do dinheiro da «finta da ponte do rio Távora que esta entre os Villares he Fonte Arquada» que Francisco Vaz de Arede tinha empreitado. Esta ponte de ligação entre Sernancelhe e Moimenta da Beira também servia as populações de Fonte Arcada e Vilar. Com uma plataforma em cavalete sobre quatro arcos de volta redonda e cerca de 110 metros de comprimento seria a maior ponte da região. Ficaria submersa na albufeira da barragem do Vilar, hidroeléctrica construída nos anos 60.

Depois desta data e durante quase dois lustros desvaneceram-se os passos destes construtores de pontes. Porém, neste período, a notícia da construção da ponte sobre o rio Maçãs, perto de Vimioso, indica continuação da actividade. De facto, só em Abril de 1666 voltamos a encontrar Francisco Vaz no escritório do tabelião de Moncorvo que costumava frequentar. Além das testemunhas estava presente Manuel Rodrigues morador na vila de Ranhados, comarca de Viseu. Com 28 anos de idade e descrito como tendo «pouca barba louro do cabello he ruivo da cara os olhos verdes [31]», seria nomeado procurador bastante de Francisco Vaz para:

> «em seu nome cobrar he aver a sua mão tudo o dinheiro ou parte delle que se lhe estava devendo em as comarquas deste reino donde foi repartido para as pontes de Abreiro no rio Tua he da ribeira de Frechas [...] he da do rio Massais comarqua de Miranda que a elle costetuinte foram arremattadas [32]».

[27] A.D.B., Nuc. Not.(Moncorvo), Lv. 10, Cx. 2, fls. 96v-97v
[28] A.D.B., Nuc. Not.(Moncorvo), Lv. 10, Cx. 2, fl. 97v
[29] A.D.B., Nuc. Not.(Moncorvo), Lv. 10, Cx. 2, fl. 101v
[30] A.D.B., Nuc. Not.(Moncorvo), Lv. 10, Cx. 2, fls. 105-106
[31] A.D.B., Nuc. Not.(Moncorvo), Lv. 12, Cx. 2, s/fl.
[32] A.D.B., Nuc. Not.(Moncorvo), Lv. 12, Cx. 2, s/fl.

O formalismo das sucessivas procurações raramente deixa espaço para o afloramento de tonalidades que se evidenciem por cima dos aspectos técnicos dos diplomas legais. Contudo, as repetições de propósitos mostram claramente como não era fácil aos mestres construtores e empreiteiros reunirem as somas consignadas para as obras contratadas.

Em Abril de 1666, Francisco Vaz e Domingos Vaz de Arede reunir-se-iam mais uma vez nas «quazas de morada» do tabelião de Moncorvo. Com eles estava também José Alves, morador em Tinhela, então no termo de Monforte de Rio Livre. A sua presença justificava-se pelo facto de ser o representante de Domingas Jorge, justamente a viúva de Bento de Vilas Boas. Para fazer fé dos poderes que o direito reclamava e necessários para tratar os assuntos que interessavam a Domingas Jorge, José Alves era portador de uma procuração lavrada nas notas do tabelião João da Costa, provavelmente licenciado para exercer o ofício na vila de Monforte de Rio Livre. A informação da data, 15 de Novembro e 1664, merece ser retida por supor o óbito recente de Bento de Vilas Boas.

Ficamos assim a saber que, enquanto membro da sociedade, «Bento de Vilas Boas defunto arremattara as obras das pontes do lugar de Val de Telhas do rio Mente he a do rio Tinhela junto a villa de Murça [33]». Contudo, perante esta realidade, Francisco Vaz e Domingos Vaz de Arede declararam que tomavam «sobre si a obrigassam das obras das ditas pontes he se obrigavam a correr com ellas e acalallas assi he da maneira que o dito Bento de Villas Boas estava obrigado na arrematassam que dellas fizera». Obrigações que também compreendiam a necessidade de «tirar a por e a sallvo a ditta Dominguas Jorge he aos fiadores de seu marido da obrigassam que tinha da dar as dittas obras acabadas». Portanto, responsabilizavam-se por todos os encargos, incluindo «perdas e damnos que pudessem rezultar» para a viúva. A esta adiantar-lhe-iam 210.000 réis «pellas ganâncias» que o seu defunto marido poderia auferir embora a hipótese de acerto de contas final também tivesse sido colocada. Esta seria a última vez que se mencionava o nome de Domingos Vaz de Arede. Contudo, ainda em Abril de 1666 o mestre Francisco Vaz nomeava como seus procuradores a Manuel João, de S. Miguel de Outeiro, e a Manuel Rodrigues, de Ranhados, localidades próximas de Viseu. Mais uma vez tratava-se da recolha das quantias lançadas em várias comarcas para as pontes de Vale de Telhas, de Murça, de Abreiro e de Frechas e que se estavam devendo.

3.4 Francisco Vaz, António Lopes de Sousa e Manuel João. Ponte da Junqueira. Ponte de Zacarias

Nesta sociedade apenas o nome de António Lopes de Sousa é referenciado pela primeira vez. Ainda que com papéis diferentres, os outros dois empreiteiros participaram na sociedade anteriormente descrita.

3.4.1 Manuel João

Foi nomeado diversas vezes como procurador de Francisco Vaz para poder receber as quantias fintadas em diversas partes para as pontes arrematadas pelos membros da sociedade que aquele manteve com Domingos Vaz de Arede e Bento de Vilas Boas. Das suas características fisionómicas, fixou-se ser:

[33] A.D.B., Nuc. Not.(Moncorvo), Lv. 12, Cx. 2, s/fl.

> «homem de boa marqua cabello preto solto os olhos amtre verdes com hum sinal por sima do bigode arqueado[34]».

Num outro documento era descrito do seguinte modo:

> «homem baixo do corpo cabelo negro e solto com hum sinal no bigode esquerdo de idade de trinta annos pouco mais ou menos».

Numa procuração lavrada na Primavera de 1666 confirmava-se o seu domicílio na povoação de S. Miguel de Outeiro, termo de Viseu. Mas quando se tratou de apresentar fianças para a ponte da Junqueira, na Vilariça, nos começos de 1669 era apresentado como residente na povoação de Vilar, termo da antiga vila de Fonte Arcada, agora integrada no concelho de Moimenta da Beira.

3.4.2 *António Lopes de Sousa*

Num escrito datado de Dezembro de 1664 intitulava-se «mestre de obras de arquitectura». Nesta qualidade executou alguns trabalhos na Sé de Miranda do Douro, já que, como afirmava, «se obriga a fazer certas obras a esta Santa See as coais tem feito e satisfeito com sua obrigação [...] as coais obras se lhe esta devendo 20.000 reis[35]». No entanto a sua actividade de escultor também tinha suporte no arquivo catedralício, onde existia uma provisão do Cabido ordenando ao cónego fabriqueiro, Adrião Escobar» que efectuasse a António Lopes de Sousa o pagamento de 28.000 réis, a saber:

> «vinte mil reeis que se lhe estavão devendo da obra do retabollo das Relíquias com que se lhe acaba de satisfazer a escriptura em que nos consertamos e oito mil reis, mais lhe mandamos dar de mais per fazer os meios corpos e braços fora do contrato, e outras obras que fez[36]».

Não é inédito o facto de um imaginário se dedicar a trabalhos de pedraria. Tendo como ocupação principal o ofício de escultor, O mestre Jerónimo Marques, morador na vila de Matança, então na comarca de Pinhel, serve de exemplo. Tendo como ocupação principal o ofício de escultor, em 8 de Julho de 1670, na portaria do convento de freiras de Santa Clara na vila de Vinhais assinou a escritura em que se obrigava a realizar diversas obra de pedraria para as religiosas franciscanas.

António Lopes de Sousa também trabalhou na igreja matriz de Moncorvo, onde, em 1670, concluía a obra do zimbório. Mas como os homens da Câmara considerassem algumas imperfeições nesta obra deligenciaram para a Câmara de Lamego lhes enviasse dois louvados. Compareceram António Rodrigues, de Lamego, Pedro de Almeida e José de Almeida – este dirigia, então, o estaleiro da ponte de Cedovim – mestres de arquitectura naturais de Viseu e unanimemente declararam que a obra estava em condições de ser aceite. Interessa-nos também a revelação de que um acórdão de 1672 providenciava para que se embargassem todos os bens do mestre «porquanto era notório que o dito António Lopes tinha seus bens e fazenda obrigados a obras de pontes e outras mais que rematou[37]».

[34] A.D.B. (Moncorvo), Lv. 12, Cx. 2, fls. 49v-50v

[35] RODRIGUES, Luís Alexandre – *De Miranda a Bragança: arquitectura religiosa de função paroquial na época moderna*, Dissertação de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, vol. II, Bragança/Porto, 2001, pp. 63, 141

[36] *Idem, ibidem*, vol. II, p. 141

[37] ANDRADE, António Júlio – *Dicionário histórico dos arquitectos, mstres de obras e outros construtores da vila de Torre de Moncorvo*, in «Brigantia», vol. XI, nº 3-4, Bragança, 1991, pp. 43-46

Na mesma igreja também arrematou a construção e lajeamento do adro, trabalhos exigentes se considerarmos a forte inclinação do terreno. Por causa desta obra, em 1681 a Câmara tomaria a deliberação de o mandar prender com o fundamento de que, tendo recebido parte substancial do dinheiro se mostrava muito descuidado na sua conclusão [38].

Interessa-nos também a notícia [39] da existência de uma lápide de granito que constituía uma memória da construção da ponte de Remondes – actualmente inexistente – onde se escreveu ter sido «esta obra» executada, em 1678, pelo mestre António Lopes de Sousa quando era provedor o Dr. Diogo Vaz de Aguiar. Sendo certo que este testemunho apareceu fora do seu contexto inicial devemos valorizar a existência dos vestígios de arranques de uma ponte antiga a montante da actual ponte de Remondes que, como parece, resulta da concretização, na segunda metade do século XIX, de programas de fomento.

No ano de 1682 ainda vivia. Mas em 4 de Novembro de 1687, Joana Pereira, já no estado de viúva, vendia [40] «hum tapado» ao canteiro Manuel Dias, morador em Moncorvo.

3.4.3 *Obras*

Manuel João era uma pessoa em quem a sociedade depositava inteira confiança. Porém, nunca se explicitou o ofício que exercitava. A par das funções de recebedor das fintas e, consequentemente, prospector das obras que deviam ir à praça pública também seria pedreiro? A documentação conhecida nunca o afirmou apesar de sucessivas vezes ter comprovado a confiança que merecia a mestres e de noticiado o seu envolvimento na recolha dos valores fintados em várias partes. Nos começos do ano de 1669, quando estava domiciliado no lugar de Vilar, termo da vila de Fonte Arcada (Viseu), foi um dos que se apresentou na povoação do Felgar (Moncorvo), onde vivia António Lopes de Sousa. Na casa deste mestre escultor também compareceu Francisco Vaz, o arrematante da obra da ponte da Vilariça, junto da povoação de Junqueira no termo de Alfândega da Fé. O valor da empreitada, alcançando a elevada soma de «nove mil cruzados duzentos e quarenta mil reis [41]», aconselhava o mestre moncorvense a repartir responsabilidades. Por isso logo «trespassara duas partes della» a António Lopes de Sousa e a Manuel João. Em consequência seria necessário que os novos sócios apresentassem «fianças ao feittio he dinheiro para ella (ponte) fintado». Do nosso ponto de vista, esta disposição de direito revela-se com interesse por nomear o valor de diversos bens móveis e de raiz dos comitentes e ainda os bens hipotecados pelos fiadores e suas mulheres para segurança da obra.

Já no século XVIII, com outros, trabalharia nesta obra o mestre Francisco Vaz Veloso.

3.5 António Lopes de Sousa e Manuel João. Ponte sobre a ribeira de Zacarias

No Verão de 1669 formalizava-se uma nova sociedade constituída por António Lopes de Sousa e Manuel João. Aquele tinha tomado «per arremattassam no juízo da provedoria a obra da ponte de Sacarias» no termo de Alfândega da Fé e comarca de Moncorvo com

---

[38] *Idem, ibidem*, p. 45

[39] MOURINHO JÚNIOR, António Rodrigues – *Memórias do tempo dos Távoras no Nordeste transmontano*, in «Brigantia», vol. V, nº 2, 3, 4, Bragança, 1985, p. 663

[40] A.D.B., Nuc. Not., (Moncorvo), Lv. 21, Cx. 4, fls. 8-9

[41] A.D.B., Nuc. Not. (Moncorvo), Lv. 13, Cx. 2, fls. 15-15v

um lanço de «três mil cruzados cento e oitenta e sinco mil reis». Mas já antes da obra ir a lanços Lopes de Sousa tinha combinado com Manuel João:

> «de lhe dar a mettade da ditta obra he perda he agravança per elle dizer que dezestia da pallavra he promessa que lhe tinha feito per estar longe da dita obra he ter outras ocupassois proprias[42]».

Desta posição ocorreu que Manuel João acabou por «lhe largar a ditta sua mettade da ditta obra[43]». Por esta razão António Lopes de Sousa comprometer-se-ia a entregar a Manuel João 35.000 réis como compensação dos ganhos que podia obter na obra da ponte do Zacarias. Mais se determinava que este valor seria pago logo que se cobrasse o primeiro dinheiro fintado na comarca de Lamego «para o que lhe dara elle ditto António Lopes de Sousa procuraçam bastante para cobrar[44]» aquela quantia na comarca daquela cidade.

4. Conclusão

Neste texto não foi possível caracterizar algumas destas importantes obras de utilidade pública. Contudo, para além de se terem resgatado os nomes de algumas figuras responsáveis pela execução de pontes, foi possível avançar na definição dos contornos de algumas sociedades e alargar a compreensão de alguns dos métodos utilizados para dominarem as empreitadas que iam à praça pública. Ao mesmo tempo, para além de se vincar a importância de mestres de pedraria que giravam na esfera de Viseu, ficou claro que muitas destas obras, apesar dos arcaísmos técnicos e formais, não se adequam muito bem a quadros cronológicas tradicionais.

Ilustração 1
Ponte de Valbom (Bragança)

[42] A.D.B., Nuc. Not. (Moncorvo), Lv. 13, Cx. 2, fls. 60-61
[43] A.D.B., Nuc. Not. (Moncorvo), Lv. 13, Cx. 2, fls. 60-61
[44] A.D.B., Nuc. Not. (Moncorvo), Lv. 13, Cx. 2, fls. 60-61

Ilustração 2
Ponte de Pedra (Torre de D. Chama)

Ilustração 3
Ponte do Vilar (Moimenta da Beira)

Ilustração 4
Ponte de Abreiro [45] (Mirandela) antes da sua destruição pela cheia de 1909

[45] Pela atenção e cedência desta imagem, impõe-se um agradecimento especial ao Dr. Manuel Carlos de Araújo e Silva Rodrigues, nosso prezado amigo.

Sebastião de Abreu do Ó e os Retábulos Rococó no Alentejo

Ana Maria BORGES
Luís Marino UCHA

Os meados do século XVIII foram em Évora, e também um pouco por todo o Alentejo, um período de grande actividade e renovação artística, marcado pela presença de muitos artistas, quer nacionais, vindos da capital e de outros pontos do país, quer mesmo do estrangeiro.

É neste contexto que destacamos a qualidade, originalidade e o grande número de retábulos de talha, aliás já demonstrado por Robert Smith, que ao acentuar os diversos regionalismos da talha, deste período, rococó, assinala e distingue os retábulos alentejanos [1], os quais designa de *talha eborense*.

De entre os 10 entalhadores que se conhecem activos em Évora, nos meados do século XVIII [2], sistematicamente a historiografia, desde os finais de oitocentos, tem vindo a referir Manuel e Sebastião de Abreu do Ó, como dos mais prestigiados [3]. Actualmente, os contributos de diversos historiadores – Francisco Lameira, José António Falcão, e muito particularmente, Artur Goulart, que dirige a equipa de Inventário da Arquidiocese de Évora, trouxeram novos dados, quer quanto à vida, quer quanto à obra destes artistas.

Repetidamente apresentados como irmãos e a trabalhar em parceria, num espaço temporal e estético muito lato, dispomos hoje de elementos que nos permitem desfazer, pelo menos, parte das dúvidas existentes. Está, pois, documentalmente provado que são pai e filho, sendo que Manuel Abreu do Ó foi um mestre de pedraria e entalhador com actividade comprovada no Algarve e Alentejo (Évora e Beja) [4] e seu filho Sebastião foi um dos vultos mais marcantes do rococó alentejano, com obras por toda a região, como se pode verificar no mapa anexo.

Sobre a formação artística de Sebastião de Abreu do Ó, o mais provável é que se tenha iniciado com seu pai, como aliás era frequente na época.

Dos dados que dispomos sobre estes artistas sabemos que em 1748 ambos habitavam e tinham, provavelmente, oficina na Rua de Avis, em Évora [5]; porém, as informações sobre o pai Abreu do Ó, dizem-nos, que quando da sua vinda para Évora, morou provavelmente com a sua família, às *Casas Pintadas* [6]. Em 1748, como referido, encontramo-lo na Rua de

[1] Robert SMITH, *A Talha em Portugal*, Lisboa, 1962, pp.137/139.

[2] Informação disponível sobre a indústria artesanal em Évora em1764, na obra de Teresa FONSECA, *Absolutismo e Municipalismo Évora 1750-1820*, Lisboa, 2002, p. 65

[3] Referimo-nos a António Francisco Barata, Cunha Rivara, ou mesmo Túlio Espanca.

[4] Francisco LAMEIRA, "A talha" in, *Monumentos*, nº 10 Lisboa, 1999, pp. 27/29.

[5] Segundo fontes citadas por Túlio ESPANCA, " Artes e Artistas em Évora no século XVIII", in *Cadernos de Arte Eborense*, Évora, 1950, p 58.

[6] Informação gentilmente cedida pelo Exmo. Senhor Dr. Artur Goulart de Melo Borges. A Rua das Casas Pintadas, hoje Rua de Vasco da Gama situa-se muito próximo da catedral.

Avis, desta cidade; em 1762, morava na Rua Ancha (última informação conhecida), enquanto que seu filho, em 1769, ainda habitava na Rua de Avis[7].

Se a sua formação se iniciou com o pai, no entanto, não podemos ignorar que as obras ocorridas na Sé de Évora, nas décadas de 30 e 40, foram fundamentais para o percurso da talha eborense, e para a formação dos seus artistas, já que a remodelação da cabeceira incluiu o revestimento de talha das capelas colaterais. Em carta expedida de Lisboa para Évora lê-se que el-rei considerava quanto às "*cappellas colaterai q. bastava fosse de hua talha bem sólida e bem obrada sem folhazes de parra*"[8]. Se presumimos que o autor do risco destas capelas foi também João Frederico Ludovice, tal como da ábside, a direcção da empreitada de entalhe coube a Francisco Xavier[9], discípulo de José de Almeida[10], escultor de pedra e madeira, de formação italiana, que fez parte do núcleo de artistas enviados por Dom João V, para Roma, de onde regressa em 1728.

Nesta grande obra de entalhe colaboraram oficiais e limpadores de Lisboa, Évora, Faro e outras cidades do reino, sendo a última empreitada posterior a 1741; de entre os vários artistas que surgem nos documentos, destaque-se, Luís João Botelho, que se revelará um dos mais prestigiados entalhadores[11], também autor de riscos, como se verá, e Manuel de Abreu, que veio para esta cidade, por causa das obras da catedral, acompanhado de sua mulher, Maria Josefa, e dos três filhos, à data nascidos, entre os quais Sebastião.

O início da actividade de Sebastião de Abreu como entalhador, documentalmente registado, data de 1736, quando o encontramos a trabalhar nas colaterais da Sé de Évora – Santas Relíquias e Santíssimo Sacramento. A partir dessa data existem documentos que atestam o seu labor, por um período de cerca de 50 anos, a habitar sempre em Évora – inicialmente na Rua de Avis, como já dissemos, posteriormente na Rua de Alconchel, em 1775, e mais tarde, na Rua da Mangalaça, em 1779[12].

Não possuímos dados definitivos sobre a totalidade da sua obra; há, aliás, um longo estudo a desenvolver neste sentido. Porém pelo que conhecemos, percebe-se a sua versatilidade, mas também a sua evolução: de empreitadas menos exigentes, de início, ao entalhamento de grandes máquinas retabulares.

Assistimos igualmente à sua evolução estética: desde as primeiras obras marcadas por uma linguagem que mantém ainda aspectos do barroco, a par de outros já rococó, até à assunção, por completo desta nova linguagem. Na sua fase final, a comprovar-se a ligação ao retábulo da Misericórdia de Arraiolos, ensaiou de uma forma algo incipiente, o neoclássico.

A primeira referência que temos sobre este artista como mestre entalhador, depois da sua actividade na Sé de Évora, data de 7 de Agosto de 1747 e reporta-se a contrato ajustado em Elvas, no Convento de São Domingos, entre Sebastião de Abreu do Ó e o Reverendo Senhor Padre Mestre Prior Frei Francisco de Portugal, para fazer a obra seguinte "*os capi-*

---

[7] Túlio ESPANCA, op.cit, p. 58.

[8] A informação consta em carta, datada de 18 de Janeiro de 1735, enviada pelo delegado da Sé de Évora na Corte Patriarcal, para o Cabido, e faz parte de um maço de onze cartas, existente no Arquivo Capitular da Catedral e publicadas por Túlio ESPANCA, Fundação da Nova Capela-Mor da Catedral, *A Cidade de Évora*, 23-24, Évora, 1951, p. 187.

[9] Idem, Ibidem, p. 186.

[10] Cirillo Wolkmar MACHADO, *Coleção de Memorias Relativas às Vidas dos Pintores e Escultores, Architetos e Gravadores Portugueses e Estrangeiros que Estiverão em Portugal*, Lisboa, 1823, p.255.

[11] Túlio ESPANCA, op.cit. pp.177/186. Surgem também os nomes de Manuel e Sebastião Abreu.

[12] Idem, Artes e Artistas em Évora..., p.58.

teis e vazos necesarios para goarnecerem sete colunas da igreja e quatro meyas colunas a saber duas meyas de perto do pe da porta e as outras duas a par do púlpito", sendo que toda esta obra devia irmanar com uma que já estava assentada defronte da porta que sai para o claustro, tudo por 300.000 réis [13]. A presente obra, hoje parcialmente desaparecida, e que pretenderia adornar os pilares de um templo medieval, acaba por nos ser perceptível por dois tipos de fontes. No Inventário Artístico de Portalegre de 1943, Luís Keil nota que os pilares desta igreja estão cobertos de alvenaria e adicionados de bases de mármore de Estremoz (estas são posteriores) e de capitéis dourados, em manifesto desacordo de estilo [14]. Consultado também o Arquivo Fotográfico da DGEM [15] encontrámos reproduções fotográficas onde ainda se podem observar os capitéis e as bases dos pilares esculpidas em talha, uma obra que não sendo grandiosa, reveste-se de originalidade.

Dois anos depois assina contrato com as *Relligiosas de Sam Joze*, aos 29 de Novembro, para lhes fazer um *"retabollo sextavado para a Capella major da sua igreja com sacrário tribuna Trono, tudo isto conforme o risco de Mestre Luis Joam"* [16], pelo preço de oitocentos mil réis [17]. O Convento de São José, mais conhecido por Convento Novo, situa-se em Évora, na Rua de Avis, precisamente a rua onde habitava.

Este contrato afigura-se-nos como um documento precioso, já que faz clara identificação e distinção entre o autor do risco, Luís João Botelho, e o entalhador, Sebastião Abreu do Ó, bem como pela menção a retábulo *sextavado* – chanfrado – que vários autores, nomeadamente Robert Smith, apresentam como uma das características dos retábulos alentejanos deste período. Esta tipologia é, porém, já utilizada por Luís João Botelho no retábulo que executa para a Igreja do Carmo, em Évora.

Neste magnífico conjunto, a talha não se cinge aos altares, mas avança pelo corpo da igreja em numerosas sanefas, grades e molduras. Como elemento dominante na decoração encontramos a cartela. O retábulo, como tão frequentemente acontece, apresenta camarim ladeado por colunas, cujos fustes apresentam o terço inferior marcado e a decorá-los grinaldas de flores dispostas verticalmente, caindo a partir dos capitéis, que suportam fragmentos de frontões, ainda ao gosto joanino. As ilhargas recuadas apresentam mísulas continuadas por emolduramentos. O remate superior do conjunto não apresenta cartela como motivo central, mas sim a imagem de Nossa Senhora das Dores; tão pouco surge sanefa, mas uma cimalha recortada.

Em 6 de Fevereiro de 1753 volta a assinar contrato com as Religiosas do mesmo Convento, neste caso para lhes fazer *"dois retabolos para a sua Igreja nos seus dois altares colatrais sextavado(...) conforme o Risco que se lhe deu"* [18]. Neste caso, não existe já qualquer referência ao autor do risco.

---

[13] ADP, Maço143, Livro de Notas 122 ,fls. 64/65. Citando a presente fonte e sobre este mesmo retábulo veja-se Miguel Angel Vallecillo TEODORO, *Retabilistica Alto Alentejana (Elvas, VillaViciosa e Olivenza), en los siglosXVII-XVIII*, Mérida, 1996, p.126.

[14] Luís KEIL, *Inventário Artístico de Portugal, Distrito de Portalegre*, Lisboa, 1943, p. 74.

[15] Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos – neste caso concreto, da Direcção Regional de Évora.

[16] Refere-se a Mestre Luís João Botelho, um dos mais notáveis entalhadores eborenses, contemporâneo de Sebastião Abreu do Ó.

[17] ADE, Livro de Notas de Manuel da Costa Tomás, 1298, fls. 45/46 vº. Documento inédito, gentilmente cedido pelo Exmo. Senhor Dr. Artur Goulart de Melo Borges.

[18] ADE. Livro de Notas de Manuel da Costa Tomás, 1302, fl. 64 vº/65 vº. Também este documento inédito nos foi gentilmente cedido pelo mesmo investigador.

Quatro anos mais tarde, em 1757, aos 13 de Julho os "*deputados*" da igreja do Senhor do Bonfim de Portalegre ajustam pelo preço de seiscentos e cinquenta mil réis "*uma obra de madeira seca e sam feita na ultima perfeiçam de talha levantada aonde a planta o requer bem seguro pregando os painéis nas paredes em todos os ângulo*" [19]. Este contrato inclui ainda a feitura dos púlpitos, tudo isto na forma "*de hum risco que o sobredito apresentou*".

A versatilidade de Sebastião de Abreu do Ó está bem patente nesta encomenda que pretende responder às necessidades da Confraria e dos devotos, para os quais a decoração do templo era o seu maior empenho [20]. Se o conceito decorativo aqui presente já vem do período anterior, *igreja de ouro*, se bem que adaptado à estética vigente, a exuberância, a fragilidade da decoração, a ondulação da linha, a assimetria, manifestada também nos remates sinuosos das sanefas e das plumas, a linearidade dos motivos dão ao conjunto um gosto assumidamente *rocaille*, o mesmo se passando com os púlpitos, quer na decoração das caixas, quer nos dosséis.

Também a sua mobilidade, característica comum nesta época, passa a ser evidente, ajustando obras e executando empreitadas fora da sua área de residência, apesar de a mesma se manter sempre em Évora [21].

O ano de 1764 liga-o às empreitadas de mais dois retábulos, respectivamente ajustadas a 25 de Janeiro e 13 de Março. O primeiro é de novo na cidade de Portalegre, onde devia ter já créditos firmados e diz respeito a retábulo para a capela-mor da igreja de São Martinho [22], uma das cinco igrejas paroquiais então existentes nesta cidade. Infelizmente, devido à diminuição da população, em 1834 foram extintas três paróquias, entre as quais a de São Martinho, donde resultou a passagem dos templos para a posse da Câmara. As remodelações urbanísticas da segunda metade do século XIX levaram à sua demolição, para no seu lugar ser construída uma praça de hortaliças [23].

Se o retábulo se perdeu, através do contrato retiramos várias informações, nomeadamente que a máquina retabular era composta por "*obra de retábulo, com sacrário e throno, e portas nos lados do Altar*", sendo que o dito retábulo "*não terá esculptura algua, nem quartelas nos lados do Altar; mas sim Portas correspondentes*". No contrato consta ainda que a porta "*do sacrário terá a figura de hu cordeiro e os mais lugares delle vestidos de talha moderna*" [24]. Em síntese, mantém-se a tipologia de retábulo com camarim aberto e trono com uma clara referência à talha moderna, ou seja rococó, que curiosamente nos aparece também noutros documentos.

Neste mesmo ano, a Confraria de Nossa Senhora do Carmo, sedeada na igreja do Convento de São João de Deus de Montemor-o-Novo, através do seu procurador, ajusta a execução do retábulo para o altar-mor, de invocação à Virgem, e o revestimento de talha do arco triunfal desta igreja [25]. Neste conjunto voltamos a encontrar camarim, trono e

[19] ADE. Livro de Notas de Manuel da Costa Tomás, 1307, fls. 200/202 vº.

[20] Padre José Dias Heitor PATRÃO, Igreja do Senhor do Bonfim de Portalegre (Século XVIII), *A Cidade Revista Cultural de Portalegre*, nº7, 1992, p 193

[21] Sobre este assunto, veja-se Natália Marinho FERREIRA-ALVES, *A Arte da Talha No Porto Na Época Barroca (Artistas E Clientela, Materiais e Técnicas)*; 1 Volume, Porto, 1989, pp 105/118.

[22] ADE, Livro de Notas de Manuel Abreu do Ó, 1121, fls 61/62. Também existe uma nota, sobre este retábulo em Francisco LAMEIRA, op.cit., p.29.

[23] Informações gentilmente dadas pelo Exmo. Senhor Padre José Dias Patrão.

[24] Refere-se ao documento contratual referido na nota 22.

[25] José António FALCÃO,"O Mestre Entalhador Eborense Sebastião Abreu do Ó e a Feitura do Retábulo-Mor da Igreja do Convento de São João de Deus de Montemor-o-Novo em 1764-1765" in *Jornal Montemorense*, 20

decoração dos fustes das colunas, sendo que, a ladear o corpo central, surgem consolas continuadas por emolduramentos com motivos vegetalistas e concheados. O coroamento superior é feito por grande sanefa com as tradicionais borlas, dominando em todo o conjunto um vocabulário artístico rocaille, claramente decorativo.

Tal como na talha da Igreja do Senhor do Bonfim, utilizou-se não só o ouro, como a policromia. Constatamos que, ao contrário do que afirma Robert Smith, para a talha alentejana deste período [26], se pintam abundantemente fingidos, por razões de natureza estética ou financeira.

No ano seguinte, encontramo-lo em Serpa, tendo sido ajustada, em 30 de Maio, com *o Reverendo Padre Frei Jerónimo de São José Religioso da Ordem de São Paulo*, a empreitada de um "*retabolo para a Imagem de N. Sra das Sete Dores, na sua Capela ou Altar no Cruzeiro da Igreja do seu Convento de São Paulo, da dita vila de Serpa, entalhada e feita em madeira de Pinho da flandes ... pello preço equantia de trezentos e sincoenta mil reis*". [27]

Nesta obra o rococó é plenamente assumido. Toda a decoração é de uma enorme fragilidade, irregularidade e assimetria; quanto à estrutura, é retomado o modelo de grande camarim central, destinado à imagem de Nossa Senhora, que se articula com as ilhargas laterais côncavas, onde surgem mísulas. O coroamento superior não apresenta nem cartela, nem sanefa, mas sim grande resplendor e conjuntos de grinaldas que coroam individualmente o corpo central e os laterais desta máquina retabular (o coroamento do lado esquerdo já não existe). Mais uma vez utiliza, não apenas o ouro, mas também a policromia.

No actual estado de conhecimentos, só voltamos a ter informações sobre obras deste mestre passados dez anos, pois conforme consta no Inventário Artístico de Beja é ajustado contrato, em Abril de 1775, com a Santa Casa da Misericórdia daquela cidade para a realização de arco mestre de sanefas envolventes, decoradas por figuras – anjos tenentes – sustentando as armas reais, pela verba de 100.000 reis [28]. Sobre esta obra, inexistente, obtivémos algumas informações através de consulta nos arquivos da DGEM, nomeadamente que os altares foram apeados na fase anterior às obras realizadas por aquela instituição, nos anos quarenta. Também as imagens de arquivo mostram o arranque do arco assente em pilastras, já em adiantado estado de degradação [29].

No último quartel deste século, segundo Cunha Rivara, assume a sua última obra, que já não conclui por doença – o retábulo do altar-mor da igreja da Santa Casa da Misericórdia de Arraiolos, "*que levou até à cimalha real*", e foi concluído por José Rosado [30], que realizou a empena, sanefas, dossel e o trono, bem como o douramento integral.

Quanto a José Rosado, apenas sabemos que morou em Évora, entre 1762 e 1773, na Rua do Capado e em 1787 morava na Rua de Avis, onde também havia morado Sebastião

---

de Novembro de 1990, p.3; Ana Maria BORGES, " O Retábulo do Altar-Mor da Igreja do Convento de São João de Deus de Montemor-o-Novo, *Actas del simpósio Hispano-Português del Arte, El Retablo; Tipologia, Iconografia Y Restauración 2002,pp.177/182.*,

[26] Robert SMITH, op, cit, p 223

[27] ADE. Livro de Notas de Manuel Abreu do Ó, 1474, fl. 22 e 22 V°.

[28] A presente informação consta na obra de Túlio ESPANCA, *Inventário Artístico de Portugal, Distrito de Beja*, Lisboa, 1992 ,p. 105.

[29] *Igreja da Misericórdia de Beja*, LXXXIII, Direcção dos Edifícios e Monumentos Nacionais, Porto, 1956, p.30. Foi também consultado o arquivo fotográfico.

[30] Joaquim Heliodoro da CUNHA RIVARA, *Memórias da Villa de Arrayollos*, parte I , Arrayolos, ed.1979, pp. 134/135.

do Ó e pagava décima municipal[31]. A confirmarem-se estes dados, dois aspectos julgamos de particular interesse no que toca a este retábulo: por um lado a relação entre estes dois artistas, pondo-se a hipótese de José Rosado ter sido seu discípulo ou colaborador, ou, então, apenas o artista que o concluiu. Por outro lado, em termos artísticos, assistimos à manifestação de elementos neoclássicos, se bem que a par de outros ainda rocailles, e à utilização de uma tipologia com algumas semelhanças ao retábulo de Montemor, como é o caso do camarim e dos elementos decorativos da talha que reveste o arco de triunfo.

É-lhe ainda atribuído, se bem que em parceria com seu pai, o que à luz dos conhecimentos actuais é pouco provável, o conjunto retabular da igreja do Convento dos Remédios de Évora, uma das mais primorosas obras de talha do século XVIII, em Portugal[32]. Não dispondo do contrato notarial, ou outro tipo de fonte, sobre este magnífico conjunto, apenas registamos a existência de diferenças muito significativas do ponto de vista formal entre os retábulos realizados por este artista e o presente; mais plausível, poderá ser uma parceria entre Abreu do Ó e Luís João Botelho.

O tema que nos propusemos apresentar nesta comunicação não se encontra, de forma alguma, esgotado, pelo que a presente síntese, mais não é do que um pequeno contributo para o estudo da obra de Sebastião de Abreu do Ó[33]. Apercebemo-nos, desde logo, pelos enormes hiatos temporais existentes, que um longo caminho há ainda a percorrer. Demonstrada está também a necessidade de um estudo aprofundado sobre a sua obra, ligação com outros artistas e também uma visão territorial mais abrangente. Porém, podemos afirmar, que estamos perante um grande artista que, com certeza, contribuiu para a especificidade da talha alentejana do período rococó, que designaremos como a *talha da Escola de Évora*, visto ser esta cidade o foco de irradiação para toda a região.

DATA	LOCALIDADE	OBRA	FONTES/BIBLIOGRAFIA
1747- 7 de Agosto	Elvas	Revestimento das bases e capitéis dos pilares do Convento de São Domingos	ADP, Maço143, Livro de Notas122, fls.64/65. Miguel Angel Vallecillo TEODORO, *Retabilistica Alto Alentejana*, Mérida, 1996. Luís Keil, *Inventário Artístico do Distrito de Portalegre*, Lisboa, 1943. Arquivo Fotográfico da DGEM.
1749- 29 de Novembro	Évora	Retábulo-mor da igreja do Convento de São José (Convento Novo)	ADE, Livro de Notas de Manuel da Costa, 1298, fls.45/46 vº.
1753- 6 de Fevereiro	Évora	Retábulos para altares colaterais da igreja do Convento de São José	ADE, Livro de Notas de Manuel da Costa Tomás, 1302, fls. 64 vº./65 vº.
1757- 13 de Julho	Portalegre	Revestimento em talha para as naves e púlpitos da igreja do Senhor do Bonfim	ADE, Livro de Notas de Manuel da Costa Tomás, 1307, fls.200/202 vº.

[31] Túlio ESPANCA, " Artes e Artistas em Évora...", p. 61.
[32] Robert SMITH, op.cit.138.
[33]Para além do referido tivemos oportunidade de nos ser dado conhecimento, pelo Senhor Dr. Artur Goulart que este mestre trabalhou também para o Convento do Espinheiro de Évora.

DATA	LOCALIDADE	OBRA	FONTES/BIBLIOGRAFIA
1764- 25 de Janeiro	Portalegre	Retábulo –mor da igreja paroquial de São Martinho. (inexistente)	ADE, Livro de Notas de Manuel Abreu do Ó, 1121, fls. 61/62. Francisco Lameira, " A Talha", in *Monumentos*, nº.10, Lisboa, 1999.
1764- 13 de Março	Montemor-o-Novo	Retábulo-mor e arco triunfal da igreja do Convento de São João de Deus	José António Falcão," O Mestre Entalhador Sebastião Abreu do Ó e a Feitura do Retábulo-mor
do Convento de São João de Deus de Montemor-o-	Novo" in *Jornal Montemorense*, 20 de Novembro de	1990.	1765- 30 de Maio
Serpa	Retábulo para altar do cruzeiro para a imagem de	Nossa Senhora das Sete Dores	ADE, Livro de Notas de Manuel Abreu do Ó, 1474, fls.22/22vº.
1775- Abril	Beja	Arco mestre para o altar-mor da Igreja da Misericórdia	Túlio Espanca, *Inventário Artístico de Beja*, Lisboa, 1992, p.105.
1780 ?	Arraiolos	Retábulo-mor e arco de triunfo para a igreja da Misericórdia	Joaquim H. da Cunha Rivara, *Memórias da Villa de Arrayollos*, parte I, Arrayollos, ed. 1979, pp134/135.

Obras identificadas de Sebastião Abreu do Ó no Alentejo

Serpa
Retábulo de N.ª Sr.ª das Sete Dores
Convento de S. Paulo

Évora
Retábulo-mor da Igreja do
Convento de S. José

Portalegre
Púlpito e molduras
da Igreja do Senhor do Bonfim

Serpa
Retábulo de N.º Sr.ª
das Sete Dores
Convento de S. Paulo

A fábrica da cera [1] e Frei Manoel de Nossa Senhora nos Estados [2] do Mosteiro de Santo Tirso

Manuel Augusto Engrácia ANTUNES

1. A Fábrica da cera

Os Estados dos Mosteiros Beneditinos incluem com regularidade referências a Cera. Estas referências surgem geralmente distribuídas em diversas rubricas : na Renda que a casa tem[3]; no Estado em que ficam as Demandas[4]; no Livro da Sacristia[5]; e em relação à Sacristia nas rubricas do Estado em que ficou a casa[6], e Estado em que fica a casa[7].

Entre 1758 e 1822, os Estados do Mosteiro de Santo Tirso incluem a menção de uma oficina designada como Fabrica da Cera[8], e as informações vão surgir integradas na rubrica do Livro da Fabrica da Cera, nas Obras, e nas rubricas do Estado em que ficou a casa e do Estado em que fica a casa.

O trabalho da cera[9] parece incluir operações em espaços cobertos, e operações em espaços ao ar livre. E já anteriormente à data de 1758, surgem referências ao trabalho e a espaços ligados à cera (cura e armazenamento). Quer em relação a um cerieiro do exterior, em 1713[10], quer ao espaço do próprio Mosteiro em 1746[11], e em 1755[12].

Neste mesmo ano, em reunião de Capítulo Geral, celebrado no Mosteiro de São Martinho de Tibães, surge a determinação de que no Mosteiro de Santo Tirso se fabrique

[1] Com um título algo semelhante ver a publicação de Correia, F. C., *Santo Tirso da Cidade e do seu Termo*, Santo Tirso, Câmara Municipal de Santo Tirso, 2001, p. 11 a 13.

[2] As *Constituçoens da Ordem de Sam Bento destes Reynos de Portugal*, publicadas em Lisboa em 1590, no seu capítulo vinte e seis, tratam "Do estado, em que há de deixar a casa o Abbade que acaba", estabelecendo a obrigação para os Abades, no fim do tempo do seu triénio, da elaboração de um relatório com as contas desde o tempo em que entraram na casa, conforme ao estado em que a deixou o seu antecessor.

[3] Por exemplo no Estado de 1629, f. 3, é referida a renda anual de 105 libras, perfazendo no triénio 315.

[4] Por exemplo nos Estados de 1761, f. 16v, e 1764, f. 18 v, surgem referências a uma causa de força que corria no Porto, apresentada pela Confraria do Santíssimo de S. João da Foz, a respeito de duas tochas, ou de cera.

[5] Nas contas da Sacristia a despesa permanente mais elevada é o que se dá para cera. No caso de triénios em que as despesas vêm descriminadas, os valores aproximam-se por vezes dos 200.000 réis, e chegam a ultrapassar os 400.000 réis.

[6] Regularmente surge registada a cera branca e a cera amarela que ficou na Sacristia.

[7] Regularmente surge registada a cera branca e a cera amarela que fica na Sacristia.

[8] Esta rubrica não aparece apenas com a designação de Fabrica da Cera. As designações são diversas: Contas do Livro da fabrica da Cera; Contas do Livro dos Gastos da Cera; Livro da Fabrica da Cera; Livro da Cera; Fabrica da Cera; Contas do Livro da Cera; Fabrica da Cera.

[9] Os Estados do Mosteiro de Santo Tirso referem regularmente cera branca e cera amarela; nos Triénios de 1647, f. 12v, e 1650, f. 1, surge menção a cera preta.

[10] Estado do Mostrº de Sto. Thyrso…, Estado em q. fica a caza, f. 16 "fica na mão do Cerieyro de Vª Nova seis arrobas de cera, menos seis arráteis para se lavrar".

[11] Estado para Cappº Gal. Do Mostrº de Sancto Thyrso…, Obras q. se fizerão no ultimo anno do prez.te Triennyo, f. 21 "Fesse hum paredão entre a Cappªmor e a Sanchristia pª se guardar e curar a Cera ao tempo em ordem a sua doração".

[12] Estado pa. Capº Gal. Do Mostrº de Stº Thyrso..,Obras q. se fizerão, f. 16, "preparou-se huma caza pª a cera na ante sanchristia".

Cera[13], e que o Mosteiro a compre, bem como aos aprestos necessários para o cerieiro, e que os Mosteiros do Minho a mandassem ali buscar, por razão de comodidade.

Temos assim referências a espaços cobertos – onde parece poder-se distinguir espaços ligados ao fabrico, e espaços ligados à cura.

Espaços cobertos ligados ao fabrico: esta nova Fabrica da Cera parece ter tido pelo menos duas localizações.

Um primeiro espaço coberto parece corresponder às obras na fábrica da Cera do Estado de 1758, em que se refere a composição de uma casa, e a compra de equipamento[14].

Um segundo espaço coberto parece surgir no Estado de 1767, com a referência a um pagamento para obra ou composição de uma casa para a fábrica[15]. Nova dupla referência no Estado relativo a 1773: nas contas do Livro da Fabrica da Cera, sobre dinheiro que ficara aplicado para compor a casa para a dita fábrica, e que se gastou para ajuda de compor uma casa que se fez de novo para a fábrica; e nas Obras que se fizeram, com a repartição do espaço por baixo da nova Casa da Livraria, em três casas, duas das quais atribuídas à fábrica da cera[16].

Espaço coberto ligado à cura: um terceiro espaço coberto parece surgir referido no Estado relativo a 1822[17].

Espaços ao ar livre: Para além dos espaços cobertos atribuídos à Fabrica da cera, surgem menções a espaços ao ar livre, ligados a uma das operações do fabrico da Cera. Trata-se da eira para o branquear, curar ou corar a cera. Temos uma primeira referência a um paredão para curar a cera ao tempo, em 1713, e a uma eira ou casa para serviço da eira em 1761[18], em 1804, com uma dupla menção[19], e em 1822[20].

A informação parece permitir considerar alguns aspectos da sua actividade – a Fabrica da Cera compra, recebe, faz, trabalha, reforma, vende e aluga cera.

Compra: surge a referência de receber cera comprada[21]

Recebe: temos a referência de receber cera dos Mosteiros[22];

Faz: temos a referência a espaços, e a lista dos utensílios para o fabrico da cera, e sua cura[23];

---

[13] Cap. Gal. Que se celebrou no Mostrº de S. Martinho de Tibães… f. 502, "Determina Capº Gal. Q. no Nosso Mostrº de Sto. Thyrso se fabrique Cera, e este a compre, e os aprestos necessários pª o Cerieyro, e os Mostros. Do Minho a mandem ahi buscar, por lhe ficar em Cómodo", e Correia, F. C., op. cit. p. 11.

[14] Estado pª Capº Geral do Mostrº de Stº Thyrso…, Obras na Fabrica da Cera, f. 23 "Composse huma caza aperfeiçoando-lhe huma fresta e se lhe puzerão grades de ferro e se lhe fez hum repartimto. de pedra. Puzerão-se dois tachos de cobre e huma panella com duas escomadeiras do mesmo. Fez-se huma meza grande pª aplainar a Cera e se fez o aparelho de fazer rolo e outras couzas necessárias pª a dita fabrica".

[15] Estado pª Capº Geral do Mostrº de Santo Thyrso…, Contas do Livro da Fabrica da Cera, f. 14v , no descargo do dinheiro "Deo pª hua obra ou Compozição de hua Caza pª a mª fabrica".

[16] Estado pª Capº Gal. Do Mostrº de Santo Thyrso…:Contas do Livro da Fabrica da Cera, f. 11v,"Ficarão nesta Fabrica dos Trienios passados 35.400 reis aplicados pª compor hua Caza pª a mesma Fabrica e neste prezente Triénio se gastarão pª ajuda de compor hua caza que de novo se fez pª a dª Fabrica"; e Obras que se fizerão, f. 16v, "Fesse hua Caza de Livraria completa inteiramte, E por baixo da mesma se repartio em três cazas, duas pª a Fabrica da Cera, e hua pª Cartório".

[17] Estado para Capitullo Geral deste Mosteiro de Santo Thirso…, Obras q. se fizerão no prezente Triénio, f. 5v, "Fez-se hua Caza para goardar a Cera quando está na Eira".

[18] Estado pª Capº Geral do Mostrº de Sto. Thyrso…, Obras que se fizerão, f. 18, "fes-se hua grde. Eyra pª a Cera".

[19] Estado pª Capº Geral do Mosteiro de S. Tirso…: na Fabrica da Cera, f. 16v, "…dependeo a dita fabrica 510.000 reis com a obra da Cera que este Triennio fes por determinação de Capº Geral"; e nas Obras e reparos. F. 20v., "Fesce huma Eira para Corar a Cera como determinou Capº Geral a custa da mª fabrica".

[20] Ver nota 10.

[21] Estados de 1758, 1761, 1764, 1767, 1770, 1773, 1776, 1780, 1783.

[22] Estado de 1780.

[23] Estados de 1758, 1761, 1773, 1804, 1822.

Trabalha: temos a referência a pagamentos para o lavrar da cera – algodão, fiado, sacos, ouro, tormentina[24]; e a recebimentos por feitio[25];

Reforma: temos a referência de receber cera amarela da Sacristia e pingos[26], e do que é descontado em cera para feitio, diminuições, desfalcos, quebras[27];

Vende[28]: vem referida a venda aos Mosteiros e a pessoas particulares[29];

Aluga: surge a referência a receber dinheiro de aluguer[30].

Para além dos Estados, outra documentação beneditina refere a cera e a fábrica da cera, nomeadamente as Actas de Capítulo Geral, as Juntas Gerais, as visitações.

As actas de Capítulo Geral e as Juntas Gerais mencionam a cera, repetidamente no que respeita às propinas de cera que o Mosteiro do Porto pagava aos Ministros e mais oficiais de Justiça no dia da Purificação de Nossa Senhora[31], e por vezes no que respeita a petições, como no caso do Vigário de Novelas, em 1798, que solicita cera para as Missas[32].

As visitações vão referir por vezes a cera, nomeadamente na prevenção do excessivo consumo de cera causado pelas correntes de ar dentro das igrejas, em ligação com a prescrição de encomendar anteparos para as portas das igrejas[33], ou a reparação de vidraças partidas[34].

As actas de Capítulo Geral e as Juntas Gerais incluem também menções regulares à Fábrica da Cera de Santo Tirso[35].

Em 1758 o Abade de Santo Tirso advertiu que executara a decisão do anterior Capítulo Geral, instalando no Mosteiro a Fábrica da Cera, embora muito poucos prelados tivessem mandado buscar a cera a Santo Tirso. O Capítulo Geral determina então que todos os prelados e sacristães, na área geográfica entre o Mosteiro de São Martinho do Couto de Cucujães inclusive, e o rio Lima, avisem com tempo o Mosteiro de Santo Tirso da cera que necessitam anualmente, e a mandem lá buscar[36].

Em 1761 o Abade de Santo Tirso novamente vem advertir que existia no Mosteiro a Fábrica da Cera, que ficara provida de forma bastante, mas que alguns Mosteiros falharam na execução da determinação de Capítulo Geral quanto a aí se fornecerem, sendo solicitada formalmente a imposição do preceito em virtude da santa obediência a todos os prelados dos Mosteiros da área geográfica acima referida, para que sem falha mandem buscar a cera a Santo Tirso, sendo esta cera da mesma qualidade, e do mesmo preço, ou que alternativamente se desfizesse a fábrica[37].

---

[24] Estados de 1758, 1761, 1764, 1767, 1773, 1776, 1770, 1783, 1786.

[25] Estado de 1758.

[26] Estados de 1758, 1776, 1780, 1783, 1786.

[27] Estados de 1758, 1761, 1764, 1767, 1770, 1773, 1776, 1786.

[28] Em um Livro dos Concelhos, respeitante aos anos entre 1755 e 1784, surgem preços postos aos géneros paras se poderem vender, entre os meses de Setembro e Dezembro, em que regularmente se inclui o preço da cera, por arrátel ou libra, e por vezes o preço do pavio por arratel.

[29] Estados de Estados de 1764, 1767, 1770, 1773, 1776, 1780, 1783, 1786.

[30] Estado de 1758.

[31] A título de exemplo, Capítulos Gerais : 1780, f. 11v.; 1786, f. 29v.; 1798, f. 15v.; 1810, f. 21; Juntas Gerais :1780, f. 11v.; 1795, f. 6v.; 1807, f. 9v.; 1813, f. 17v.; 1816, f. 16v.; 1819, f. 17; 1822, f.13v.

[32] Capítulo Geral de 1798, f. 39v.

[33] A título de exemplo, visitação no Mosteiro de Santo Tirso em Dezembro de1668, f. 65v.

[34] A título de exemplo, visitação no Mosteiro de S. Romão do Neiva em Março de 1669, f. 79v.

[35] A título de exemplo, Capítulos Gerais : 1758, f. 5v.; 1761, f. 7; 1767, f. 17v.; 1776, f. 14v.; 1777, f. 31v.; 1780, f. 17; 1783, f. 18; 1786, f. 26; 1789, f. 36 e 36v.; 1798, f. 12; 1810, f. 24v.; Juntas Gerais : 1770, f. 11v. e 12; 1795, f. 8v.; 1801, f. 17v.; 1804, f. 12v.; 1807, f. 12; 1813, f. 19v. e 20; 1816, f. 18v.; 1819, f. 19; 1822, f. 15.

[36] Capítulo Geral de 1758, f. 5v.

[37] Capítulo Geral de 1761, f. 7.

Em 1767 é confirmada a Acta de Capítulo Geral que obriga os Mosteiros da área acima mencionada a gastarem a cera necessária da Fábrica de Santo Tirso, podendo no entanto comprar a cera, e enviá-la à dita fábrica para ser trabalhada, pelo mesmo preço da dos cerieiros de fora, e com a mesma duração da cera feita pelos outros cerieiros[38].

Em 1777 surge uma novidade, são obrigados debaixo do preceitos de santa obediência os prelados e sacristães dos Mosteiros do Couto de Cucujães inclusive até os do rio Lima a gastar a cera da Fábrica de Santo Tirso, excepto o Mosteiro do Porto. E ao prelado de Santo Tirso não é permitido aproveitar-se dos lucros, por serem precisos para o desempenho da dita fábrica. Recomendando-se ao mesmo tempo aos sacristães que enviem no início de cada ano o rol da cera que precisam[39].

Em 1780 a Acta faz novamente entrar o Mosteiro do Porto na obrigação de gastar a cera da Fábrica de Santo Tirso, com a novidade do Mosteiro de Santo Tirso ser obrigado a colocar a cera no Mosteiro do Porto por sua conta e risco[40].

Em 1783 é mandado pelo Capítulo Geral que o prelado do Mosteiro de Santo Tirso se não aproveite dos lucros da Fábrica da Cera até que se estabeleça e complete um fundo de seis mil cruzados, e o Mosteiro pagaria a metade da cera que gastasse até se completar o dito fundo[41].

Em 1789, a confirmação da Acta de Capítulos Gerais anteriores inclui alguma novidade, pois os Mosteiros só são obrigados a gastar a cera da Fábrica de santo Tirso caso a dita cera não fosse mais barata em outra parte, e se Santo Tirso não a desse pelo mesmo preço, poderiam mandá-la buscar onde lhes conviesse[42].

Em 1795 surgem também algumas novidades, a fábrica de Santo Tirso é obrigada a colocar no Porto, não só a cera para o Mosteiro do Porto, como igualmente para o Mosteiro de Pendorada. E os sacristães, além do rol da cera que precisavam, mandarão a cera queimada e os pingos que tiverem, para atempadamente se trabalhar. E cada Mosteiro é obrigado a ter um livro em que assente a carga da cera que mandava buscar, e em Santo Tirso haveria outro livro com o registo da cera que distribuía[43].

Em 1801 é reiterada a mesma Acta, ressalvando que a obrigação é válida se a cera de Santo Tirso não exceder o preço corrente na cidade do Porto. Refere-se igualmente a decisão de levantar e assentar de novo a eira, à custa dos rendimentos da fábrica, pela necessidade e utilidade que teria esta obra para a dita fábrica[44].

Em 1810 vem referido o envio de cera e pingos por parte dos Mosteiros à fábrica de Santo Tirso, para desconto[45].

Em 1819 é proposto por parte do Mosteiro de Santo Tirso que, estando o depósito estabelecido por Actas anteriores, não só completo, mas muito aumentado, se deveria dar ao Mosteiro a cera que precisasse para o seu gasto. Vem ainda indicada a barraca para resguardo da cera que se estende na eira para corar, feita à custa dos lucros da fábrica, cujas sobras se poderiam aplicar na sacristia[46].

---

[38] Capítulo Geral de 1767, f. 17v.
[39] Capítulo Geral de 1777, f. 31v.
[40] Capítulo Geral de 1780, f. 17.
[41] Capítulo Geral de 1783, f. 18.
[42] Capítulo Geral de 1789, f. 36 e 36v.
[43] Junta Geral de 1795, f. 8v.
[44] Junta Geral de 1801, f. 17v.
[45] Capítulo Geral de 1810, f. 24v.
[46] Capítulo Geral de 1819, f. 9 e 9v.

Quadros das contas da Fabrica da Cera entre 1758 e 1822

ESTADOS	DINHEIRO				CERA			
	Alcance	Recebeu (Total)	Deu (Total)	Alcance	Alcance	Recebeu (Total)	Deu (Total)	Alcance
1758		903.814	903.814	0		79 *A* 30*o*	61 *A* 30*o*	4 A 1*l*
1761	0	4.825.765 ½	4.825.765 ½	0		422 *A* 29 *a* 12 *o* ½	331 *A* 30 *a* 10 *o* ½	91 A 26 *a*
1764	0	5.504.285	5.504.285	0	91 *A* 26 *a* 2 *o*	494 *A* 12,5 *a* 7 *o*	357 *A* 12,5 *a* 7 *o*	137 *A*
1767	0	3.545.144	3.545.144	0	137 *A*	525 *A* 15*a* 2 *o*	389 *A*	137 *A*
1773	0	2.858.075	2.858.075	0	137 *A*	466 *A* 14 *a*	329 *A*	137 *A*
1776	0	3.153.686	3.153.686	0	137 *A*	487 *A* 30,5 *a*	350 *A* 30,5 *a*	137 *A*
1780	0	4.048.720	4.048.720	0	137 *A*	474 *A*	408 *A*	76 *A*
1783	0	3.746.284	3.746.284	0	137 *A*	490 *A*	389 *A*	101 *A*
1786	0	3.073.299	3.073.299	0	137 *A*	440 *A*	260 *A*	180 *A*

ESTADOS	TEM EM DINHEIRO(em réis)	ALCANCE	TEM EM CERA	TOTAL
1792	1:310.334		71 *A* 4 *a* 10 *o*	2:050.439
1795	1:599.930		71 *A* 4 *a*	2:624411
	1:991.740		71 *A* 4 *a*	
1801	1:844.875		55 *A*	
1804	1:			
1807	1:840.875		55 *A*	
1810	2:654.960	8.380	56 *A*	
1813	3:286.620	8.380	56 *A*	
1816	3:286.620 (*lucro* 902.780)	4:189.400 8.380	56 *A*	
1819	8.380 (*lucro* 1.132.800)	4:800.000	56 *A*	
1822	4:800.000 (*lucro* 1:959.290)			

A – arroba *a* – arrátel *o* – onça *l* – libra

A cera sem legenda é indicada em arrobas.

2. Alguns objectos relacionados com a luminária nos Estados do Mosteiro de Santo Tirso

Anjo candelabro[47]

No Estado de 1728, nas Obras, f. 21, em relação à Capela do Santíssimo Sacramento e à Capela da Senhora, são mencionados quatro anjos com ciriais e escudos nas mãos.

[47] Silva, A. M., *Diccionario da Lingua Portugueza*, ed. Empreza Litteraria Fluminense, 1890, vol.I, p. 397,

Aparadeira[48]

Nos Estados de 1773, f. 16, e 1776, f. 16, nas Obras, surgem referências a oito aparadeiras. Quanto a matéria prima e acabamentos surge a referência a douramento. Destinavam-se a ser colocadas junto dos Altares, e em todos os bicheiros da tribuna.

Arandela[49]

Nos Estados de 1755, f. 16, 1767, f. 19v, 1783, f. 19v, 1786, f. 22, 1792, fs. 22 e 22v, surgem referências, nas Obras, a arandelas. Quanto a matérias primas e acabamentos, temos o bronze, e bronze dourado, o ferro, o latão dourado. As arandelas destinam-se aos Altares, ao altar da Sacristia, ao altar de St° Tirso, à Capela do Santíssimo Sacramento, ao Coro da Capela mor.

Banqueta[50]

Nos Estados de 1743, f. 19, 1776, fs. 16 e 18, 1786, fs. 21v, 22 e 25v, 1792, f. 21v, e 1810, f. 15v, vem mencionadas nas Obras, banquetas, em relação à Igreja do Mosteiro, a outros espaços do Mosteiro e a igrejas anexas. Quanto a matérias primas e acabamentos temos menções a castiçais dourados, ou castiçais de pau torneado, ou a pratear os castiçais para lhe dar melhor brilhantismo, e ainda prateada com bronzes dourados. Na igreja do Mosteiro, para o Altar mor, e no Coro. Em outros espaços do Mosteiro, no altar da Senhora da Conceição, no Capítulo. Nas igrejas anexas, em S. Vicente de Boim, para o altar mor.

Bicheiro[51]

Nos Estados de 1728, f. 20, 1743, f. 19, 1776, f. 16, nas Obras, vem referidos bicheiros. As localizações respeitam à Capela mor, e à tribuna.

Braseiro[52]

No Estado de 1743, f. 19, nas Obras, surge a menção de um braseiro de bronze para a Sacristia.

Bugia[53]

Nos Estados de 1780, f. 3, e 1792, f. 21, nas rubricas do Estado em que fica a casa e Obras, vem mencionadas bugias. Uma referência respeitando a S. João da Foz, a outra a Santo Tirso. Esta última em prata para os Pontificais.

---

candelabro é definido como um candeeiro ou tocheiro grande e aparatoso

[48] Idem, *Novo Dicionário Compacto da Língua Portuguesa*, ed. Confluência, 9ª ed., 1999, vol.I, p. 221, aparadeira é apresentada como sinónimo de arandela.

[49] Idem, op. cit., 1890, p. 219, arandela é definida como uma peça redonda, ordinariamente de vidro, que se põe na boca do castiçal para aparar os pingos da vela.

[50] Idem, p. 316, banqueta é definida como uma fileira de castiçais com velas de cera, tendo ao centro uma cruz.

[51] Idem, op. Cit., 1999, p. 368, bicheiro é definido como um tubozinho de lata, por onde sai a extremidade superior da torcida das lanternas.

[52] Idem, op. cit., 1890, p. 359, braseiro é apresentado como um vaso de barro, louça, ou de metal onde se poem brasas, para aquecer as salas ou quartos no Inverno. No Cerimonial Beneditino de 1647, p. 148, ao abordar as cerimónias da 5ª Feira Maior, no respeitante à Bênção do Fogo, é determinado que o Sacristão prepare um fogareiro ou braseiro no fim do lanço do Claustro contíguo à parede da Igreja, com carvão de vides ou outro material fácil de acender, e que se faça em brasas sem fazer fumo. Este braseiro serve igualmente nas Bênçãos do Fogo, na 6ª Feira e Sábado da Semana Santa, p. 152, 160.

[53] Silva, A. M., op. cit., 1890, vol.I, p. 365, bugia é definida como um castiçal pequeno, palmatória, que se leva na mão de um lugar para outro. O Cerimonial Monástico Beneditino reformado de 1820, no livro dedicado ao cerimonial dos Abades, no capítulo XXIII trata do Acólito da candela, p. 462, 463, onde vem indicado que este Acólito assiste com a bugia junto ao Missal no decurso da Missa.

Candeeiro[54]

Nos Estados de 1647, f. 12, 1656, f.11, 1740, f. 20v, 1746, f. 22, 1752, f. 16v, 1780, f.3, 1789, f. 29, 1792, fs. 2v e 24, 1795, f. 18v, 1801, fs. 25 e 25v, vem referidos candeeiros.

Quanto a matérias primas e acabamentos podemos encontrar a menção de latão. A dimensão também é por vezes indicada, no caso de candeeiros grandes. O destino dos candeeiros respeita ao Refeitório, à Hospedaria, às Oficinas, à cela dos Prelados, à Dispensa e Cozinha. O modelo também é alvo de menção, como modelo dito "de nova invenção", ou de candeeiros "de Bomba"[55].

Carneira[56]*para o Altar*[57]

No Estado de 1725, f. 12, nas Contas do Padre Sacristão, surge a referência à aquisição de carneiras para os altares.

Castiçal[58]

Nos Estados de 1653, f. 8v, 1713, f. 13v, 1716, fs. 10v e 13v, 1725, f. 14v, 1728, f. 20, 1740, f. 19v, 1743, f. 18v, 1746, f. 20v, 1755, f. 18, 1767, f. 19, 1770, f. 16v, 1773, f. 16, 1776, fs. 16 e 20, 1780, f. 2v, 1783, fs. 19, 19v e 20v, 1786, fs. 21, 21v, 22, 25v., 1789, fs. 24 e 28v, 1792, fs. 2v, 16v, 21v, 27v, 1798, f. 26, 1801, f. 25v, 1807, f. 18v, 1816, f. 13, 1819, f. 12v, surgem referências a castiçais. As matérias primas e acabamentos mencionados são casquinha, dourar, estanho, estanho fino, latão amarelo, metal, metal branco, pau torneado, prata, e pratear, talha, vidro. Os castiçais destinam-se à Capela mor, ao trono, aos Altares Colaterais, à cimalha das grades do Cruzeiro, ao oratório do Coro, ao Altar do Coristado, à nova Casa do Capítulo, à Sacristia, à Hospedaria, à mesa dos hóspedes, ao Hospício, ao Refeitório, à cela do Prelado, à cela dos Priores, às igrejas anexas. Numericamente as referências vão desde uma unidade até um conjunto de cento e oito unidades. As informações incluem o Mosteiro de St° Tirso, o Mosteiro de S. João da Foz, e as igrejas anexas de S. Vicente de Agoim, Vila Nova dos Infantes, e Golães.

Cirial[59]

No Estado de 1653, f. 10, vem referido, nas Obras, ciriais. Quanto a matéria prima vem referida a das bases, em pau preto bronzeado.

Coberta[60] *para o Altar*[61]

No Estado de 1816, f. 11v, vem referidas cobertas para os Altares. Matéria prima e aca-

[54] Idem, p. 397, candeeiro é definido como um utensílio fixo ou portátil, de forma muito variada, de folha, vidro, porcelana, metais etc., que é destinado a dar luz, alimentado por algum combustível que está em depósito na mesma peça, e em que se embebem uma ou mais torcidas.

[55] O candeeiro de Bomba parece corresponder à "lampe à pompe" incluída nos objectos para a iluminação, publicada por Arminjon, C. e Blondel, N., *Principes d'analyse scientifique – Objets civils domestiques – vocabulaire*, Paris, Imprimerie Nationale, 1984, p. 414, onde em nota de rodapé é indicado que este tipo de candieiro terá aparecido no final do séc. XVIII.

[56] Idem, p. 413, carneira definida como uma pele de carneiro preparada para capas de livros, calçado, etc.

[57] O Cerimonial Beneditino de 1647, no capítulo dedicado à preparação do Altar, p. 166, determina que sobre as toalhas do Altar, em último lugar, esteja toda a tábua superior coberta com um couro muito limpo de guadamecim, para guardar as toalhas do pó e da cera.

[58] Idem, p. 424, castiçal é apresentado como um utensílio com bocal, prato e pé, onde se põe a vela para alumiar: é de metal, ou vidro, porcelana, madeira prateada ou dourada.

[59] Idem, p. 469, cirial é definido como uma tocheira de círio.

[60] Idem, p. 476, coberta é definida como qualquer peça de cobrir; tudo o que cobre.

[61] Corresponde à mesma função das carneiras do Altar acima referidas. Esta protecção, segundo o Cerimonial Beneditino de 1647, p. 166, deveria estar dividida em três partes, das quais a do meio deveria cobrir a Pedra d'Ara, e as outras duas cobrindo aquilo que restava do Altar.

bamento, paninho[62] cor de rosa, por não haver nesse tempo outra droga que melhor servisse. Destinavam-se a todos os Altares da Igreja.

Coluna para o Cirio Pascal[63]

Nos Estados de 1713, f. 13v, e 1798, f. 21, vem mencionada a Coluna do Círio Pascal. Com menção quanto a acabamento a douramento, e a uma versão prateada.

Encerado[64] *para o Altar*[65]

Nos Estados de 1776, f. 16v, 1792, f. 27v, 1795, f. 17v, nas Obras, vem referidos encerados para os Altares. Respeitam ao Altar mor, aos altares do Corpo da Igreja, no caso da igreja do Mosteiro e de igrejas anexas no caso de Vila Nova dos Infantes.

Escadas para acender e espevitar as lâmpadas

No Estado de 1792, f. 22, nas Obras, vem referido o fabrico de escadas. Matéria prima o Pinho de Flandres. Destinavam-se a acender e espevitar as lâmpadas.

Folheta[66]

Nos Estados de 1783, fs. 19 e 19v, referem-se as folhetas. Quanto a matéria prima e acabamento, é indicado o latão, e o preparado com douradilha. Destinam-se a arandelas, castiçais e tocheiras, para o trono, o Coro da Capela mor, e a cimalha das grades do Cruzeiro.

Ganchos de ferro para a Cera

No Estado de 1743, f. 19, surge a menção a ganchos para a cera. Matéria prima o ferro.

Lâmpada[67]

Nos Estados de 1740, f. 22, 1743, f. 19v, 1752, fs. 16v, 21 e 28v, 1795, f. 19v, 1798, f. 26, 1813, f.11, vem referidas lâmpadas. As matérias primas e acabamentos incluem referências a latão, pau prateado, prata, vidro. Muitas vezes designadas no plural, destinam-se à igreja do Mosteiro de St° Tirso, à de S. João da Foz, e às igrejas anexas, com referência à colocação no Altar de St° Tirso, ou no altar do Patriarca S. Bento.

Lampadário[68]

Nos Estados de 1653, f. 9, 1656, f. 9 e 10v, 1728, f. 20, 1770, f. 16v, surgem referências a lampadários. As matérias primas e acabamentos incluem a prata. Destinam-se à Capela mor, à Capela de Nossa Senhora das Angústias, à Capela ou Altar de St° Tirso, Altar de S. Bento.

Lampadariosinho

No estado de 1668, f. 7v, nas Obras, surge a referência a um lampadariosinho. Matéria prima latão. Destinava-se a uma Capelinha no vão da varanda.

---

[62] Idem, vol. II, p. 471, paninho vem definido como pano fino de algodão que primeiramente se importou da Índia e depois se importou principalmente de Inglaterra, e também se fabricava no País.

[63] O Cerimonial Beneditino de 1647, no artigo dedicado às peças necessárias para a Missa e ministério do Ofício Divino, p. 172, determina a existência para o Círio Pascal, de uma coluna de madeira, com capitel e base, para ter o Círio de forma segura, de altura que permita com facilidade colocar e retirar o Círio, sem ter de recorrer a degraus ou tamboretes, e com diâmetro superior ao do Círio, com acabamento pintado de branco com guarnições douradas.

[64] Idem, Vol. I, p. 756, encerado é definido como coberto de cera, untado de cera, ou oleado.

[65] Estes encerados para o Altar correspondem provavelmente às protecções determinadas pelo Cerimonial Beneditino de 1647, contra o pó e a cera das velas, com que se cobriam as toalhas do Altar, mesmo durante as celebrações.

[66] Idem, vol. II, p. 48, folheta pequena ou lâmina de metal.

[67] Idem, p. 239, lâmpada é definida como candeeiro suspenso, ordinariamente de metal que contem em um receptáculo de vidro, azeite ou outro óleo e torcida, e serve para alumiar igrejas, altares, imagens de santos, o sacrário, casas, etc.

[68] Idem, p. 239, lampadário é definido como uma espécie de candelabro de muitos braços, e lumes que de ordinário se pendura nas igrejas.

Lampião[69]

Nos Estados de 1671, f. 8v, 1798, f. 26, 1807, f. 17v, 1819, f. 13, vem referidos lampeões. Quanto a matérias primas e acabamentos podemos surgem mencionados, o bronze, e o vidro. Destinavam-se ao Dormitório, e ao Salão da Galeria. E respeitam ao Mosteiro de Stº Tirso e ao de S. João da Foz.

Lanterna[70]

Nos Estados de 1767, f. 21, 1710, f. 16v, 1789, f.25v, 1792, f.22. vem mencionadas lanternas. As matérias primas e acabamentos indicam folha de Flandres, e pintura e prateamento. Destinam-se a acompanhar o Santíssimo Sacramento nas procissões, ou para a unção. Respeitam ao Mosteiro de Stº Tirso, ao de S. João da Foz, e a igrejas anexas.

Lucerna[71]

Nos Estados de 1633, f. 9, 1647, f. 12, 1653, f. 11, 1743, f. 19v, 1755, f. 16, 1767, f. 19v, vem mencionadas lucernas. Quanto a matérias primas e acabamentos incluem folha, e varões de ferro. Destinam-se aos Dormitórios, e ao lume novo da Semana Santa, e respeitam ao Mosteiro, e a igrejas anexas. São também dadas indicações sobre as dimensões, e proveniência, como sendo grande, ou estrangeira.

Oleado[72] *para o Altar*[73]

No Estado de 1792, f. 28 e 28v, nas Obras, respeitando às igrejas anexas, surgem referências a oleado. Destinava-se a cobrir o Altar mor.

Tesoura de espevitar[74]

Nos Estados de 1653, f. 11, 1731, f. 20v, 1743, f. 18v, 1789, f. 28v, 1792, f. 2v, 1801, f. 25v, 1816, f. 13, 1819, f. 12v, surgem referências a tesouras de espevitar. Quanto a matéria prima e acabamento podemos incluir estanho, e prata. Muitas vezes são mencionadas em conjunto com outros objectos – barquinha, castiçais, pratos, tabuleiros. Destinavam-se à cela dos Prelados, Hospedaria, Hospício, Refeitório, e respeitam ao Mosteiro de Stº Tirso e ao de S. João da Foz.

Tocheira[75]

Nos Estados de 1713, f. 13v, 1743, f. 18v, 1783, f. 19, 1786, fs. 21 e 22, surgem menções a tocheiras. Sempre em números pares, vão desde conjuntos de duas a conjuntos de doze, de

[69] Silva, A. M., op. cit., 1890, vol. II, p. 239, lampião é definido como um candeeiro fixo, no tecto ou na parede para alumiar átrios, escadas, dormitórios.

[70] Idem, p. 242, lanterna é definida como uma espécie de caixa portátil, cilíndrica, quadrilonga, oitavada etc. de 2 ou 3 decímetros de altura, e largura proporcional, formada de lata ou outro metal, e envidraçada, a qual tem dentro um pequeno reservatório para azeite ou petróleo com a sua respectiva torcida, ou um bocal para vela; e na parte superior vários orifícios para se estabelecer a tiragem.

[71] Idem, p. 280, remetendo para a entrada de Candeia – definida como vaso de folha de Flandres, ferro, ou barro etc., onde se deita azeite, ou outro óleo, com 1, 2 ou mais bicos por onde sai a extremidade da torcida, que se acende para dar luz.

[72] Idem, p. 432, oleado é definido como o que tem óleo, pano ou tafetá embebido em óleo em certa têmpera de sorte que não penetra a água.

[73] Corresponde provavelmente às categorias anteriormente indicadas das carneiras, cobertas e encerados. Durante a celebração, segundo o Cerimonial Beneditino de 1647, p. 166, a parte central das três que deveriam formar esta peça, devia poder dobrar-se para além da Pedra d'Ara, ficando as duas partes das extremidades estendidas por baixo da estante e dos castiçais.

[74] Idem, p. 832, espevitar vem definido como tirar a pevide, o morrão às velas, ou candeeiros para darem luz mais clara. Espevitadeira é apresentada como tesoura de espevitar as luzes. O Cerimonial Beneditino de 1647, no capítulo dedicado à preparação do Altar, p. 167, refere entre o equipamento necessário, duas tesouras de espevitar por cada Altar.

[75] Silva, A. M., op. cit., ed. 1890, Vol. II, p. 904, tocheira vem definida como castiçal grande para tochas. O Cerimonial Beneditino de 1647, no capítulo dedicado à preparação do Altar, no artigo V, p. 172, respeitando a

dezoito, e de vinte e quatro peças. Quanto a matéria prima e acabamento vem referidas pintura com cores de mármores, prata, pratear, e talha. No destino inclui-se o Altar do Capítulo.

Velador[76]

Nos Estados de 1783, f. 22, 1789, f. 29, 1792, f. 2v, vem referidos veladores. Quanto a matéria prima e acabamento podemos mencionar o pau preto. Destinam-se à cela interior dos Prelados, e ao Noviciado/Coristado. A indicação pode aparecer acompanhada de um candeeiro.

Vidro para lâmpadas

Nos Estados de 1740, f. 22, 1776, f. 16, 1786, f. 22, surgem menções de vidros para as lâmpadas. Respeitam ao Mosteiro e a igrejas anexas.

3. O Cerieiro

O ofício de cerieiro[77]

A documentação publicada consultada, relativa aos Cerieiros no Porto, entre o séc. XVII e o séc. XIX aborda questões com:

- A parceria dos cerieiros com outros ofícios mecânicos na Procissão do Corpus Christi[78]- os Douradores, os Apavonadores e os Conteiros. Estes ofícios estavam encarregados de fornecer uma escultura de vulto de S. Jorge, armado, e montado em cavalo bem ajaezado, com quatro lacaios a cavalo, e dois lacaios a pé.
- A falta em 1717 de um Compromisso do Ofício[79], incluído na Petição.
- O local do exame[80], a sede[81] e o Padroeiro do Ofício[82]. O exame é feito em casa de um dos Juízes, item 3º. A sede é no Colégio e Igreja de Nossa Senhora da Graça dos Meninos Órfãos da Cidade do Porto. E o Padroeiro é S. Jorge.
- A eleição dos dois Juízes e do Escrivão[83]. Eleitos no mês de Abril, por um período de três anos.
- A aprendizagem[84]. O aprendiz era aceite por um período de oito anos.
- O Exame[85] e o Mestre Examinado[86]. O exame, que era feito em casa de um dos Juízes, com a assistência de ambos, constava de fazer tochas, velas e rolo. Tochas, seis de cinco arráteis, e duas de quatro arráteis, de quatro lumes, uma retorcida e outra quadrada. Velas de cera fina, vinte e quatro de meio arrátel, e quarenta de quarto. Rolo, branco e amarelo, na quantidade decidida pelos Juízes.

---

peças necessárias para a Missa e ministério dos Ofícios Divinos, determina que deverá haver um par de tocheiras da dimensão e forma do costume, ou de prata, ou de madeira de qualidade torneada, ou ainda pintadas de branco brunido com guarnições douradas.

[76] Idem, p. 975, velador é definido como um pau colocado a prumo numa base ou pé com uma roda no outro extremo, onde se põe a candeia ou a vela.

[77] A informação sobre os cerieiros é retirada da obra de Cruz, A., *Os Mesteres do Porto – subsídios para a história das antigas Corporações dos Ofícios Mecânicos*, vol. I, Porto, Edição do Sub-Secretariado de Estado das Corporações e Previdência Social, 1943, p. 103 a 138.

[78] Cruz, A., op. cit., p. 103, relativa a 1621.

[79] Idem, p. 103.

[80] Idem, p. 105.

[81] Idem, p. 104, p. 116, p. 121.

[82] Idem, p. 121, p. 122, p. 124, e p. 125.

[83] Idem, p. 104.

[84] Idem, p. 111.

[85] Idem, p. 104,105, 106, 107.

[86] Idem, p. 104, p. 106, p. 123, p. 124, 125, 127, 129, 130, 131.

- As Viúvas[87] e Filhos de Mestre Examinado[88]. Uma referência às viúvas de Mestre Examinado surge no contexto das Missas mandadas rezar pela sua alma pelo Escrivão do Ofício. A menção ao filho de Viúva Cerieira surge nas condições necessárias para usar do mesmo ofício e sustentar a mesma loja.
- Os Estrangeiros[89]. A todo o estrangeiro que quiser usar do ofício de cerieiro, e ter loja, tinha de se sujeitar a exame, tal como os nacionais.
- As Vistorias[90]. Os Juízes de seis em seis meses, ou então quando entendessem, deveriam visitar as lojas dos cerieiros, acompanhados do Escrivão.
- Os Enterros[91]. As questões ligadas ao enterro dos Mestres Cerieiros do Porto e seu termo Velho são tratadas nos items 39°, 40°, 41° e 42°. Cada Mestre tem direito a três Missas de corpo presente na igreja de Nossa Senhora da Graça. Todos os outros Mestres do ofício são convocados para acompanhar o enterro.
- A Missa Solene no dia do Padroeiro[92]. Em 1777 o Ofício dos Cerieiros decide instituir uma festividade em honra do Padroeiro S. Jorge, items 37°, 43°, 44° e 45°. No dia de S. Jorge, a 23 de Abril, mandam celebrar uma Missa cantada, solene, de três padres.

Esta documentação traz-nos informação sobre outros aspectos, como por exemplo:

Aluguer – mencionado para:
- Acompanhamento do Santíssimo[93];
- Enterros[94];
- Festas[95];
- Procissões[96];
- Vésperas e Missa[97];

Aprovisionamento e proveniência – a documentação refere Cera:
- Do Reino[98];
- E importada: do Brasil[99], do Estrangeiro[100], do Norte[101].

Cera nova[102] – é mencionado o trabalho de:
- A partir de cera adquirida[103];
- E a partir de cera que é fornecida pelo cliente[104].

Cera para reformar – é referida:
- Cera para reformar não usada;

---

[87] Idem, p. 106, p.124.
[88] Idem, p. 112.
[89] Idem, p. 105.
[90] Idem, p. 109, 110.
[91] Idem, p. 124.
[92] Idem, p. 124, 125.
[93] Menção a aluguer para acompanhamento do Santíssimo Sacramento, p. 133.
[94] Menção a aluguer para enterros, p. 133.
[95] Menção a aluguer para festas, p. 133.
[96] Menção a aluguer para procissões, p. 133.
[97] Menção a aluguer para Vésperas e Missa, p. 133.
[98] Exemplo de menção a cera do Reino, p. 132.
[99] Exemplo de menção a cera do Brasil, p. 129.
[100] Exemplo de menção a cera dos reinos estrangeiros, p. 129.
[101] Exemplo de menção a cera do Norte, p. 116, 118, 119.
[102] Menção a cera nova, p. 134.
[103] Exemplos de cera comprada em rama, p. 128 e 129.
[104] Vem referido por exemplo, o caso de quem quer dar cera para curar, p. 126.

– E cera para reformar usada[105].

Clientela – no caso da reforma da Cera vêm indicados como clientes:

– Mosteiros[106];

– Freguesias[107];

– Confrarias[108];

– E outras partes[109].

Concorrência

– na venda de cera lavrada, por parte de Tendeiras e Regateiras[110];

– no fabrico de encerados para malas, liteiras, seges e outras coisas que os utilizam[111].

Falsificações na cera

– Refere-se a legislação geral do reino em relação às falsificações, em que vem expressamente isolado como exemplar o caso da cera[112];

– Surgem referências a ceras inferiores de pouca duração compradas para misturar com as nossas[113]

Falsificações no pavio[114]

Marcas

Os Mestres Examinados Cerieiros são obrigados a marcar a Cera lavrada[115].

Modalidades – a Cera é comercializada segundo designações várias, além do pão e rolo acima referidos:

– Cera em rama (por miúdo ou por grosso)[116];

– Em vaso conforme sai da Eira[117].

Tarifário – temos tarifários:

– Para aluguer[118];

– Para reforma[119];

– Para venda[120].

Trabalho da Cera:

---

[105] As ceras quando vinham para reformar traziam devido ao uso, quantidades de pregos, alfinetes, canas, rosas secas, cavacos, e terras, p. 111.

[106] Referência à clientela dos Mosteiros para reforma de cera, p. 111.

[107] Referência à clientela de Freguesias para reforma de cera, p. 111.

[108] Referência à clientela de Confrarias para reforma de cera, p. 111.

[109] Referência à clientela de outras partes para reforma de cera, p. 111.

[110] Surge um exemplo de menção à concorrência de regateiras e tendeiras, p. 109, item 15º.

[111] Quanto à intromissão de outros ofícios no fabrico dos encerados que era privilégio dos cerieiros, p. 109.

[112] Referência, p. 108 e 109. Ordenações Filipinas, Livro V, título LVII – Dos que falsificam mercadorias – Se alguma pessoa falsificar alguma mercadoria como cera, ou outra qualquer, se a falsidade que fizer valer um marco de prata, morra por isso..., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1985, p.1206.

[113] Por exemplo, p. 129, como era o caso das ceras estrangeiras e do Brasil.

[114] Exemplo de referência a falsificações nos pavios, p. 108.

[115] Menção à obrigação de marcar a cera, tanto branca como amarela, com uma marca de duas letras, uma do nome e outra do apelido, para cada Mestre cerieiro, registada no Livro do Ofício, desde as velas de quarto até às tochas de maior peso, p. 108, e 130.

[116] Menções a cera em rama, p. 128, 129.

[117] Exemplo de referência a cera em vaso, p. 130.

[118] Exemplo de tarifário para aluguer, p. 133 e 134.

[119] Exemplos de referências a tarifários para reforma de cera, p. 111, 112, 133.

[120] Exemplos de tarifários de venda, p. 133, 134.

– Vem referido o fazer da Cera, com a indicação de operações como derreter[121], ou a cura[122]; e variedades como em pão[123] ou em rolo[124].
– E o lavrar ou obrar, com as variedades de tochas[125] e velas[126].

Traje e acessórios

– No âmbito da moda masculina, é prescrito o uso de casaca e espadim quer na Missa de festa do Padroeiro, quer no acompanhamento dos enterros[127].

Variedades – temos menções a:

– Cera branca[128];
– E a Cera amarela[129].

Venda

Surgem referências a venda:

– Pelos Cerieiros;
– Por Tendeiras ou Regateiras, como já foi acima referido[130].

O fabrico de velas nas Constituições da Ordem de S. Bento[131]

As Constituições da Ordem Beneditina, no final do séc. XVI, no seu capítulo 50[132], dedicado ao ofício do Sacristão, estabelecem que entre as tarefas que lhe competem, está o fabrico das velas.

Para a aprendizagem do fabrico das velas, é recomendado que seja chamado um cerieiro que exemplifique por várias vezes o processo de fabrico[133].

Para além do sacristão, nas sessões de formação por parte do cerieiro deveria estar presente ainda um outro religioso com aptidão, para poder trabalhar a cera em qualquer ausência do sacristão[134].

Frei Manoel de Nossa Senhora – um cerieiro na Fábrica da Cera

Nos Estados do Mosteiro de Stº Tirso, no Catálogo dos Monges, entre 1761 e 1822, surgem referências a Irmãos Cerieiros.

O nome do Irmão Frei Manoel de Nossa Senhora vai figurar regularmente entre o triénio de 1761 e o triénio de 1801.

---

[121] Surge a menção a cera derretida no âmbito do exame da cera importada do Norte por parte do Juiz do ofício, item 34º, p. 118.

[122] Surge por exemplo uma menção à cura, no que respeita aos desfalques, no Termo, p. 126.

[123] Referências a cera fabricada em pão surgem por exemplo, p. 128, 129.

[124] Referências a cera fabricada em rolo surgem por exemplo, p. 105, 128, 129, 131.

[125] Menções a tochas são feitas, por exemplo, p. 105, 130, 133.

[126] Menções a velas são feitas, por exemplo, p. 105, 126, 130, 133.

[127] Exemplos de referências a traje e acessórios, p. 123 e 124.

[128] Referências a cera branca p. 111, 129, 131.

[129] Referências a cera amarela, p. 111, 131, 135.

[130] Referência á venda de cera por Tendeiras ou Regateiras, item 15º, p. 109.

[131] *Constitvçoens da Ordem de Sam Bento destes Reynos de Portugal, recopiladas, e tiradas de muitas definições, feitas, & aprovadas nos capitulos geraes, depois que se começou a reformação da ordem. Vão muitas cousas de novo declaradas, & acrescentadas por mandado, & authoridade do Sereníssimo Senhor Cardeal Alberto Archiduque de Áustria, Legado de Latere nestes dittos Reynos*, Lisboa, António Alvarez, 1590.

[132] Cap. 50. do officio de sanchristão, & da Sanchristia, p. 160 v.

[133] Idem.

[134] Idem.

Frei Manoel de Nossa Senhora aparece na lista dentro da designação dos Irmãos Donados, Leigos, ou Conversos.

Frei Manoel de Nossa Senhora nasce a 18 de Dezembro de 1727 no lugar de Sarzedo, tendo sido baptizado a 28 de mesmo mês[135].

Recebe o hábito a 7 de Outubro de 1754 no Mosteiro de São Martinho de Tibães, pela mão do Geral Frei José de São Domingos, e professa igualmente em Tibães a 8 de Outubros de 1755[136].

Por preceito de santa obediência foi mandado para o Mosteiro de Santo Tirso para administrador da Fábrica da Cera, ali criada por Frei Manoel de Santo Tomás, em cujo cargo se considera revelar zelo e desinteresse, trabalhando no seu aumento, e deixando-a numa posição respeitável[137].

Apesar da sua ocupação ser muito trabalhosa, é apresentado como ocupando o tempo que lhe sobejava em actos de virtude e de piedade[138].

Em 1773 envia uma petição a Capítulo Geral, solicitando que em virtude de suas moléstias se pusesse na Fábrica da Cera outro administrador[139].

No triénio de 1783 Frei Manoel de Nossa Senhora acumula com a função de Cerieiro a de Despenseiro. E nesse mesmo triénio vem indicado um outro Cerieiro – o Irmão Donado Frei Manuel da Piedade.

Morre a 29 de Janeiro de 1802, estando sepultado no lanço do claustro que vai da sacristia para a porta que dá para o dormitório[140].

A morte de Frei Manoel de Nossa Senhora no triénio de 1801, leva ao aparecimento de um novo Cerieiro no Catálogo dos Estados até 1822. Trata-se de Frei Manoel de Nossa Senhora do Campo, que surge com as designações de Irmão Noviço, Irmão Donado, Irmão Converso.

Em Maio de 1804 a Junta Geral ao mesmo tempo que limita a admissão de Irmãos Leigos ao número de trinta, permite a aceitação de algum cerieiro, caso dele houvesse necessidade[141]. No mesmo ano a 16 de Setembro, na capela mor do Mosteiro de Santo Tirso, o Abade Frei Luís dos Serafins dá a Prima Tonsura ao Irmão Leigo Frei Manoel da Senhora do Campo, da freguesia de Oliveira, Arcebispado de Braga[142].

No triénio de 1816, este novo Irmão Cerieiro acumula essa função com a de Sacristão segundo.

Em 1816 o Capítulo Geral despacha uma petição do Irmão Converso Frei Manoel de Nossa Senhora do Campo em que pede seja aliviado de outros empregos que não fossem o da Fábrica da Cera e de providências a respeito da mesma fábrica[143].

---

135 Livro das Vidas dos Monges que falecerão neste Mosteiro de Santo Tirso que teve principio no Anno de 1745 sendo Dom Abbade a segunda vez o M. R.P. Pregador Frei Plácido de São Bento, f. 96v.

136 Idem, f. 97.

137 Idem.

138 Idem.

139 Capítulo Geral de 1773, f. 24.

140 Livro das Vidas dos Monges que falecerão neste Mosteiro de Santo Tirso que teve principio no Anno de 1745 sendo Dom Abbade a segunda vez o M. R.P. Pregador Frei Plácido de São Bento, f. 97.

141 Junta Geral de 1804, f. 6v.

142 Livro da Matrícula dos ordens menores que se começarão a dar aos religiosos da Nossa Congregação do anno de 1595, f. 11v.

143 Capítulo Geral de 1816, f. 13.

Aspectos artísticos e estéticos na obra do arquitecto Carlos Gimac

*Manuel Joaquim Moreira da ROCHA**

0. Introdução

Sobre Carlos Gimac escreveu quem pessoalmente o conheceu e com quem trocava correspondência – D. António Caetano de Sousa :

> "... Carlos Gimach, nobre Cidadão de Malta, que foy o director, e **inventor** da obra (da Basilica de Santa Anastácia, Roma), a quem o **curiosidade** fez hum dos mais insignes **professores** de Architectura civil, dotado de insignes partes, amante das bellas letras, em cuja morada fizerão habitação as Musas, com tão suave dominio, que foy hum dos excellentes **Poetas** do seu tempo, ou fosse na lingua Latina, ou Italiana: em ambas logrou suave explicação,e igual applauso, como testemunhão os que nesta Corte o tratarão, onde depois de residir, e no Reyno muitos annos, passou por ordem de Sua Magestade à de Roma, com o Marquez de Abrantes, (então de Fontes) Embaixador Extraordinario áquella Corte, de quem foy Gentil-homem da Embaixada; e depois ficando mantido nella à Real despeza, lhe encarregou o Cardeal da Cunha a referida obra, que elle executou com os maiores primores da arte" [1].

No testemunho setecentista radicam os principais atributos do arquitecto Carlos Gimac, os quais destacámos e corroborámos depois de estudada a sua obra artística:

Inventor – curioso – arquitecto– poeta. Caetano de Sousa registou também o nome do seu principal protector, D. Rodrigo, o Marquês de Fontes, cuja acção no campo da arte portuguesa de inícios do século XVIII, está ainda longe de ser conhecida.

Para estar ao lado de um personagem com formação elevada dentro da cultura barroca portuguesa, como foi a do Marquês de Fontes, só alguém com uma bagagem sólida e que incorporasse as hostes mais vanguardistas do seu tempo. E Carlos Gimac revela-se um artista erudito.

Foi pelo desempenho mais nobre da prática de arquitecto, de acordo com o conceito do seu tempo, que Carlos Gimac se notabilizou: artista-pensador, que também desempenha uma profissão intelectual, criando e recriando formas e arquitecturas, como também a ideação de completos programas festivos.

Pela arquitectura, vista como materialização de uma ideia, o homem/artista constrói, pela artificialidade, formas e espaços, nos quais plasma o seu sentido de humanidade, o seu sentido do tempo. Assim, constrói um mundo para além da natureza, que é presenciado e vivenciado pelo homem através dos sentidos, como seu produto natural, funcionando como uma segunda natureza. A natureza criada.

* Departamento de Ciências e Técnicas do Património – FLUP.

[1] SOUSA, D. António Caetano de – História Genealógica da Casa Real Portuguesa. T. XI. Coimbra: Livraria Editora. 1953, p. 166

Sendo a arquitectura um dos modos de criação de um mundo artificial, e por seu turno o mundo o lugar onde actuam os nossos sentidos, "é inevitável um estreito vínculo entre os sentidos e o produto arquitectónico" [2]. O resultado desta construção responde ao conhecimento que cada época possui de si, como somatório do conhecimento racional assimilado pela inteligência e da capacidade inventiva e recreativa que se possui em cada tempo. Gimac, como criador, impõe-se como homem culto e erudito fruto de um tempo, de uma bagagem e de uma sensibilidade peculiar. Produziu em quantidade uma pequena soma de objectos, que reflectem a procura criativa do seu tempo. E deparamo-nos com um verdadeiro artista, que fez da imaginação fundamentada no conhecimento racional o seu modo de sobrevivência nos tempos do barroco. Dessa forma, exclusiva de Carlos Gimac, construiu um presente que se repercutiu no futuro. E hoje, se olhamos a sua obra e a revalidamos, é porque a materialidade da sua acção resistiu a voragem do tempo, e a craveira do seu génio foi colhendo o aplauso no decurso da história.

1. Dados biográficos

Carlos Gimac nasceu em La Valleta á volta de 1655, sendo baptizado na igreja de S. Paulo dessa cidade.

Era filho de João Paulo Gimac e de Paulica Sarte, naturais da ilha de Malta

Viveu solteiro.

De uma relação amorosa, inspirada pelas musas do Tamega em terras de Amarante, com Sebastiana de Sousa Queirós, nasceu Leandro Gemaque de Albuquerque. Quando partiu para Roma enviou o filho para o Brasil [3].

Leandro Gemac, que seguiu carreira militar no Brasil, casou na cidade do Pará, em 1726, com Josefa de Oliveira Franca. Deste casamento nasceram dois filhos, netos do arquitecto Carlos Gimac: uma donzela de nome Sebastiana Maria Gemaque que casaria com o engenheiro italiano Henrique António de Galluzzi, que chegou a ocupar o cargo de capitão de infantaria ao serviço de Portugal [4]; e um varão, que receberia o nome do avô, Carlos Gemaque. Carlos Gemaque, neto, era em 1770, "Sargento mor de hum dos Terços da cidade do Pará", e três anos mais tarde Familiar do Santo Ofício [5].

O percurso dos descendentes de Carlos Gimac, desenvolveram-se nas terras do Brasil, movimentando-se num patamar elevado da pirâmide social, e sempre associados ao desempenho militar. Por certo, Carlos Gemaque, neto, deveria gozar de alguma reputação no seio do poder central português, pois só assim se justifica a nomeação como Familiar do Santo Ofício.

Morreu em Roma a 31 de Dezembro de 1730, sendo sepultado na basílica de Santa Anastácia, na capela privativa de S. Jorge, a qual lhe havia sido doada como reconhecimento pelos serviços prestados à coroa portuguesa[6], para sepulcro individual e de seus herdeiros.

---

[2] Masiero, Roberto – Estética de la arquitectura. Madrid: A Machado Libros. 2003, p. 12.

[3] CARVALHO, Ayres de – D. João V e a Arte de seu Tempo. Vol. I. Lisboa, 1962. p. 247.

[4] Particpou na delimitação ocidental do Brasil, na sequência da expedição de 1754, a qual integrava "técnicos de altíssimo gabarito". Desta expedição resultou a construção de vários Fortes situados em pontos estratégicos para resguardo das fronteiras portuguesas das espanholas. DIAS, Pedro – História da Arte Portuguesa no Mundo (1415-1822). O Espaço Atlântico. Navarra: Círculo de Leitores. 1999, pp. 336-337.

[5] CARVALHO, Ayres de – o . c. , p. 247

[6] ROCHA, Manuel Joaquim Moreira da – Das Construções e das reconstruções..., p. 415

Da sua formação, sabemos que frequentou, no terceiro quartel do século XVII, como porcionista, o Colégio Jesuita em Roma, onde deve ter adquirido uma boa base dos seus conhecimentos. Por outro lado, a sua permanência em Roma, ambientou-o com melhor que a arte ocidental ia produzindo, a par de uma cultura elevada que se respirava em Roma.

Artista religioso, portador de uma sedimentada cultura humanista, tinha capacidade para ler em cinco línguas: latim, italiano, francês, espanhol e português. Quando se expressava na língua Portuguesa, revelava domínio do vocabulário. Possuía uma interessante biblioteca composta de 119 titulos (cerca de 160 volumes) [7], onde era visível o seu interesse pela cultura clássica – Ovídio, Cicero, Juvenal, faziam parte desse elenco, entre muitos outros -, passando pela história, biografias, religião, eloquência, literatura e poesia – onde se contava Luís de Camões – cabendo uma percentagem significativa dos livros ao universo da Arte [8].

Foi **Gentil-homem** na embaixada do Marquês de Fontes, desde 1712 e posteriormente, a partir de 1718, no corpo diplomático do Cardeal Nuno da Cunha Ataíde.

Em 1714 foi nomeado, por D. João V, **Cavaleiro da Ordem de Cristo**, recebendo uma tença anual de 12.000 reais, o que lhe permitia viver com algum desafogo. A sua nomeação como Cavaleiro da reputada ordem militar, é prova evidente dos serviços que Carlos Gimac tinha prestado ao poder central, ainda antes da sua partida para Roma.

Poeta, encontrou o reconhecimento da valência do culto das belas-letras, quando se tornou membro da reputada academia literária romana **Arcádia**, fundada em 1690, e por onde passaram vultos representativos do cenário cultural romano e internacional, incluindo os cultivadores das artes liberais, nomeadamente poetas, músicos e pintores. Aí ingressou em 1726, recebendo o nome de *Pastore Almauro* [9], figurando ao lado de D. João V que desde 1721 fazia parte dos arcades, com o nome de *Arete Meleo* [10]. Para sublinhar a importância desta academia, recorde-se que D. João V lhe fez a bonita doação de quatro mil escudos para aquisição de sede definitiva [11]. Dos objectivos principais da Arcádia, salientam-se o retorno ao estudo sistemático do clacissismo, em nome do "buon gusto", o naturalismo e o racionalismo [12]

Em Portugal, Carlos Gimac residiu na Casa da Marqueza de Arronches, no espaço reservado aos criados, situada na Rua da Oliveira, Freguesia do Sacramento.

Em Roma, viveu num Palácio na Piazza Colona, na sede da Embaixada Portuguesa Junto à Santa Sé.

---

[7] MICHEL, Olivier – La biblioteca di un architetto maltese a Roma, Carlo Gimac. P. 195

[8] ROCHA, Manuel Joaquim Moreira da – Das Construções e das reconstruções..., p. 413

[9] ROCHA, Manuel Joaquim Moreira da – Das Construções e das reconstruções..., p. 414

[10] FERRARIS, Paola – El Bosco Parrasio Dell'Arcadia (1721-1726). In "Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la Cultura Romana del suo Tempo, Roma: Àgos Edzioni. 1995, pp. 139-140.

[11] DELAFORCE, Angela – Givanni V di Braganza e le Relazioni Artistiche e Politiche del Portogallo com Roma. In "Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la Cultura Romana del suo Tempo, Roma: Àgos Edzioni. 1995, p.32; SCOTTI, Aurora – L'Accademia Degli Arcadi in Roma e Suoi Rapport com la Cultura Portoghese nel Primo Ventennio del 1700. in Bracara Augusta, Vol. XXVII, n. 63(75), Braga, 1973, p. 116; GRASSI, Luigi; PEPE, Mario – Cultura e Teoria Artistica Nella Prima Metà del Settecento a Roma. In "Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la Cultura Romana del suo Tempo, Roma: Àgos Edzioni. 1995, p. 467; CARDOSO, Arnaldo Pinho – A Presença Portuguesa em Roma. Lisboa : Quetzal Editores. 2001, p. 149

[12] Idem – ibidem, p. 115.

Exerceu a função de **Arquitecto**, não pelo desempenho artesanal, mas bem ao sabor da tradição vitruviana, como alguém que domina sabiamente a arte de conceber e de criar formas e arquitecturas, fermentadas no campo do pensamento.

Um verdadeiro **Artista** dentro da tradição humanista, onde a bagagem intelectual era refinada pelo conhecimento, e só depois a acção criadora.

Pela própria documentação escrita que produziu – cartas e poemas –, e que temos no presente conhecimento, toma relevo um homem que facilmente conquistou os patamares mais elevados da sociedade portuguesa de inícios do século XVIII, partilhando com um restrito número de eleitos as decisões que iam sendo tomadas pelo monarca.

2. A Obra

2.1. A clientela

Personagens e instituições para quem trabalhou Carlos Gimac

Data	Cliente	Dados do cliente	Obra realizada
(Antes de) 1696	António Correia de Sousa Montenegro	Bailio de Leça e Negroponto; Grão-Chanceler da Ordem de Malta	Palácio da Quinta Novões
1703-1704	Mosteiro de Santa Maria de Arouca	Mosteiro feminino de elite frequentado por religiosas descendentes das principais famílias da nobreza priovin-cial. Cisterciense.	Projecto da igreja e do coro
1704	Mosteiro do Lorvão	Mosteiro feminino de Cister, mantendo relações estreitas com o de Arouca	Obra desconhecida.
Início do séc. XVIII	Marquês de Arronches	Primeira nobreza do reino	?
Início do séc. XVIII	Conde de S. João do Pesqueira	Primeira nobreza do reino	?
Início do séc. XVIII	Marquês de Fontes	Primeira nobreza do reino	?
1708	Corte	D. João V	Arco da "Nação Ingleza" para a entrada de D. Mariana da Austria
1708	Corte	D. João V	Máquina de fogo de artifício montada no Terreiro do Paço para a entrada de D. Mariana da Austria
1712-1718	Coroa Portuguesa	Marquês de Fontes – Embaixador Extraordinário em Roma, D Rodrigo Anes de Sá Almeida e Menezes. Marquês de Fontes	
1718-1730	Coroa Portuguesa	Cardeal D. Nuno da Cunha – Embaixador em Roma	

2.2 *Obras realizadas*

Projectos Documentados de Carlos Gimac

Data	Projecto artístico	Características formais sumárias
(antes de) 1696 – Marco de Canaveses	Palácio da Quinta de Novões	Edifício de planta quadrada organizado à volta de um pátio central, dominado, externamente, por quatro torres[13]
1703-1704 – Arouca	Igreja e coro do Mosteiro de	Arouca
1704 – Coimbra	Deslocação ao Mosteiro de Lorvão	Pagamento a Carlos Gimac, na qualidade de arquitecto de quatro mil e oitocentos réis. Obra desconhecida[14].
1708 – Lisboa	Casamento Real – Arco dos Ingleses	Arco organizado em três registos, demarcados por entablamento e ático, sobrepondo-se as ordens jónica e compósita. Ao centro, no segundo nível, uma varanda. Uso de atlantes. Recurso sistemático à escultura integrada na estrutura arquitectónica. Rica linguagem em escultura alegórica/mitológica clássica. Arco de grande aparato cenográfico[15].
1708 – Lisboa	Casamento Real – Máquina de fogo de artifício em forma de templo	Templo hexástilo da ordem compósita, com ático, dedicado à deusa Vénus. Mitologia clássica muito glosada. Vocabulário decorativo introduz novos elementos: conchas, grinaldas, flores, rosas[16].
1712 – Viagem marítima para Roma	Elaboração de um diário de viagem para enviar ao Rei[17]	
1714 – Roma	Nascimento do Príncipe do Brasil – Máquina de fogo de artifício em forma de torre, na Praça Colona. Decoração da fachada do Palácio com luminárias e outros motivos. Autor da letra para concerto musical.	Torre de Circe. Mitologia clássica[18].
1716 – Roma	Entrada do Marquês de Fontes – Coches de aparato	Peças de grande aparato escultórico, onde através da mitologia clássica e de mitologia camoniana, o autor faz apologia da Epopeia dos Descobrimentos. Ao desenho requintado, associa-se o tratamento plástico das esculturas e o seu caracter simbolico-iconográfico, no programa geral do desfile.

[13] CARVALHO, Ayres de – o . c. P. 257
[14] BORGES, Nelson Correia – Arte Monástica em Lorvão Sombras e Realidade. I – Das Origens a 1737. Vol. I. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian e Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica. 2001, p. 362.
[15] CARVALHO, Ayres de – o . c. Pp. 274-277
[16] CARVALHO, Ayres de – o . c. Pp. 278-279
[17] CARVALHO, Ayres de – o . c. Pp. 293-294
[18] ROCHA, Manuel Joaquim Moreira da – o.c., vol. III, Doc. N. 21, pp. 236-237.
[19] ROCHA, Manuel Joaquim Moreira da – o.c., vol. III, Doc. N. 21, p. 233.

Data	Projecto artístico	Características formais sumárias
1716-1730 – Roma	Plantas, desenhos e maquetas de edifícios de Roma. Compromete-se ainda a "debuxar com suas cores todos os generos de vestimentas que se uzam em esta Corte"[19] de Roma.	Debaixo da sua orientação trabalharam outros artistas. Alguns exemplos dessa encomenda: – Fontana dei Quattro Fiumi; – Basilica de S. Pedro, palácio e jardins do Vaticano; – Palácio do Quirinal; – Etc.[20]
1721-1722 – Roma	Reconstrução da Basílica de Santa Anastácia.	Arranjo do interior da basílica. Aproveitamento da estrutura tripartida da nave, e utilizição de uma linguagem plástica e de iluminação com afinidades directas com o projecto de Arouca.

3. Características artísticas e estéticas nos projectos do Arquitecto Carlos Gimac

Para além da cultura épocal que formou e informou Carlos Gimac, ao fazermos uma análise retrospectiva da sua linguagem artistica como raiz da sua matriz estética, não podemos tirar do nosso horizonte alguns dos livros que leu e que traduzem uma excelente seleção de um cultor e construtor da arte.

A presença na sua biblioteca de obras duplicadas de alguns teóricos da arquitectura ocidental, não pode revelar senão uma escolha muito precisa para fundamentar a sua vocação de arquitecto. Dois tratados de Vitrúvio, ao lado de outros dois de Vignola, definem os príncipios teóricos da sua fundamentação como arquitecto. É curioso notar que a reinterpretação de Vitrúvio por Leon Baptista Alberti não lhe estimulou a sua sede de saber, preferindo estudar directamente o texto clássico sem aditamentos. Por seu turno da tratadística moderna cativaram-no as propostas mais vanguardistas veiculadas tanto na obra do pintor arquitecto Jacomo Vignola, que possuía em duas edições, como de Palladio e Scamozi. O pai da teorização cenográfica da arte barroca, contava-se entre os seus eleitos, através da *Prospettiva de pittori e architetti*, de Andrea Pozzo. Mais uma vez a leitura de vanguarda.

Não nos pode passar despercebido o peso que a mitologia clássica teve na sua formação. E no elenco da sua biblioteca lá se encontram *As Metamorfoses* de Ovídio, como de outros grandes baluartes da cultura clássica em geral: Homero, Virgílio, Tasso, Séneca, Cícero e Juvenal, são alguns desses alicerces, ao lado de temas da época clássica analisados e estudados no tempo cultural em que viveu Carlos Gimac.

Na cultura portuguesa procurou conhecer o melhor do passado, e aí encontrou-se com Lúis de Camões, como da época da sua vivência, onde ilustra ao lado de alguns livros sobre a história portuguesa, o referêncial da paranética barroca, o Padre António Vieira.

Tudo foi brilhantemente estudado por Carlos Gimac, tal é o grau de assimilação desses conteúdos pois facilmente os encontramos materializados na sua obra artística. E obra de um artista é prioritariamente de estudo e de sintese de referênciais, ao qual junta depois o génio criador. E assim nasce a sua interpretação do tempo, segundo a formula da arte, juntando às visuais, a arte da poesia.

[20] DELAFORCE, Angela – Givanni V di Braganza e le Relazioni Artistiche e Politiche del Portogallo com Roma. In "Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la Cultura Romana del suo Tempo, Roma: Ágos Edzioni. 1995, p. 28

A obra mais emblemática de Carlos Gimac é, sem dúvida, a igreja e o coro do Mosteiro de Santa Maria de Arouca. Estudando-a em profundidade, tanto nas soluções técnicas como estéticas, somos confrontados com um artista do barroco erudito que bebeu nas correntes do humanismo e do maneirismo.

Esteticamente a sua obra mestra, situa-se entre os princípios mais puros do primeiro renascimento, cujo norte antropocêntrico levaria a arte, concretamente a religiosa, a espelhar os basilares mais nobres do naturalismo, filtrados por um culto desmesurado do classicismo de base vitruviana e reinterpretados por Leon Baptista Aberti, cujo fundamento construtivo devia obedecer à tríade *necessidade*, *comodidade* e *prazer*, ou deleite estético [21], e aqueleloutros que se iniciaram por volta dos anos trinta em Roma, depois da entranda triunfal das tropas de Carlos V em Roma, em 1527, da crise da Igreja Católica e do consequente reafirmar da tradição usada para legitimar a intervenção directa no tempo que era presente, sancionados pelo Concilio de Trento. Da tradição, a Igreja sobreleva o Dogma; na História valoriza o caminho encetado por todos os que desmesuradamente abraçaram o catolicismo; ao naturalismo vigente oferece a Trancêndencia. E os tempos estavam em mudança.

Neste novo cenário emerge como teórico da arquitectura Jacopo Vignola. À beleza albertiana, à estética cultivada durante o quatrocentto e inícios do cinquecentto, onde a *coisa bela* em arquitectura, se encontrava pelo glosar das proporções matemáticas expressas no corpo do homem ideal – conceito literalmente clássico – Vignola contrapõe outra base, uma nova regra: aquela que se baseia, pura e simplesmente, na escala de relações numéricas, na matemática, articulando-se o edifício numa harmonia de relações numéricas, retirando toda a métrica fundamentada nas relações do corpo humano. Reduzindo, como afirmou, toda a métrica do edifíco, as proporções e a escala, a "una breve regola", sem intervenção personalizada e pessoalizada (do artista) a um equilíbrio que se baseia exclusivamente na "distribuzione delle proporzioni fondate in numeri simplici" [22]. E eis a assunção do fundamento do racionalismo cartesiano.

O projecto de Carlos Gimac em Arouca, numa frente, não é mais que isso. Um edifício cuja harmonia radica num equilíbrio de proporções do todo com as partes, baseada em números simples. Escolhido um módulo gerador do espaço, o artista utiliza uma regra simples de multiplos e sub-multiplos para conseguir a articulação de todos os componentes do espaço. Norteado por essa regra "científica" e acolitado pelo rectângulo de ouro, Carlos Gimac define a planta do edifício, bem com a altura dos alçados e o seu arranjo interno: a abertura de vãos, a localização de nichos para escultura, o posicionamento das capelas laterais ou o das tribunas. Todos estes componentes do espaço se articulam matematicamente, seguindo o mesmo princípio de proporção numérica. O mesmo esquema seguem os elementos verticais – pilastras ou estípites – como os horizontais – entablamento, cornija adintelada e ático.

Todavia, numa outra frente, o artista manipula componentes do espaço que se afastam desta racionalidade pura, concretamente no tratamento da iluminação do espaço interior, onde revela uma apurada sensibilidade barroca. Os altares laterais são colocados em contra-luz, entrando a luz natural por um vão deixado na parede atrás destes, produzindo um

---

[21] CHOAY, Françoise – A Regra e o Modelo. São Paulo: Editora Perspectiva. 1985, pp. 77-78.

[22] BRUSCHI, Arnaldo – Introduzione a Vignola. Ornamenti "antichi"/architetture "moderne". In VIGNOLA JACOPO BAROZZI. Milão: Electa. 2oo2, p. 12.

notável efeito cenográfico, enquanto as áreas de reboco da abóbada funcionam como um excelente espelho, reflectindo no espaço interior a luz que recebem das lunetas.

A luz como artefacto captado pela visão, remete a acção do arquitecto para um plano mais sensitivo, ou se pretendermos, para um plano manifestamente barroco. As formas tornam-se mais plásticas, realçando volumetrias, jogos de cromatismo, e acima de tudo a diluição da linha rigorosa dos perfis, produzindo uma cambiante ambiental mais irreal, e porque não, mais metafísica. Entenda-se, o que está além dos princípios definidos pela racionalidade pura das linhas e massas arquitectónicas.

Olhando o projecto de Arouca como um todo unitário composto pelas partes, evidenciam-se três zonas bem demarcadas pelas formas arquitectónicas, cuja demarcação é sobrevalorizada pela alternância do claro e do escuro. Assim, encontramos capela-mor e o coro como espaços amplamente iluminados, intercalados por uma zona de penumbra que domina a nave da igreja. Para reforço dos efeitos arquitectónicos evidenciados em cada um desses espaços, associou o artista a linguagem da luz, produzindo uma ambiência distintamente barroca, não precisando de recorrer aos ensinamentos ilusionistas do Padre Pozzo fingindo falsas arquitecturas e esculturas, mas recorrendo aos mesmos princípios, transforma o próprio espaço numa composição teatral, onde não falta o jogo puro do pensamento matemático, evidente na depuração da expressão arquitectónica, e o deleite da vista conseguido pelo requinte da manipulação da luz.

Desta forma deparámo-nos com um artista que sintetiza em si dois caminhos do pensamento vanguardista da cultura barroca europeia: a linha aristotélica, ainda vigente na teoria albertiana pela *voluptas*, e que desagua na linguagem amadurecida da contra-reforma pelo efeito sensorial da pura visualidade; e a expressão de um racionalismo da raíz neo-platónica, veiculado pelas propostas de Vignola.

Outro requinte arquitectónico é representativo da forma de concepção de Carlos Gimac.

Colocado o observador diante do altar-mor e seguindo um eixo imaginário que corta transversalmente todo o espaço da nave e coro, é encontrada uma abertura no antecoro que funciona como ponto de fuga desta composição espacial. Um ponto de luz assinala esta linha de perspectiva da composição e projecta para o exterior o espaço fechado, contido e definido pelos muros e abóbadas. Esse eixo imaginário que une os elementos mais emblemáticos e simbólicos da composição – tribuna do altar mor e imagem da Rainha Mafalda colocada no topo do coro – resultante de elaborado exercício de organização geométrica, confere ao espaço finito uma janela como ligação do conteúdo ao que contém; eixo de ligação do espaço arquitectónico concebido artificialmente pelas leis da matemática, à natureza que o contém. Perspectiva de raiz matemática glosada na pintura do Quattrocento, quando a apreensão do espaço se confinava à duas dimensões da tela, sugerindo-se pela lei geométrica a terceira dimensão – a profundidade– é agora transposta para o espaço real das três dimensões – largura, altura e profundidade – detendo-se esta no infinito. Não seriam necessárias outras sugestões para revelar o génio audacioso de Carlos Gimac que se materializa em arranjos do mais requintado e refinado barroco, seguindo princípios enunciados na pintura do já distante Renascimento italiano, e aplicados em Arouca à concepção de um espaço contido mas não finito.

Em Santa Anastácia, em Roma, quando confrontado para intervencionar, restaurando, uma igreja que seguia o esquema basilical de três naves, o artista submete a sua intervenção à espacialidade pré-definida. Separa as naves por arcos de volta redonda apoiados em

pilares, e integra as colunas da velha basilica, adossando-as aos pilares. O peso das naves laterais dilui-se frente à imponência da nave central. Dominam as linhas horizontais do entablamento, onde uma cornija fortemente adintelada faz confluir o olhar do visitante para a capela-mor. Esta, é separada da nave por um arco triunfal de volta redonda, apresentando no fecho as armas o Cardeal da Cunha, mecenas do projecto.

No fecho do arco cruzeiro adensa, Carlos Gimac a linguagem simbólica recorrendo aos elementos heráldicos do brasão e a figuras mitológicas em vulto.

Utilizando um linguagem arquitectónica depurada cujo ritmo é evidenciado por arcos redondos assentes em pilastras compósitas, evidencia-se a linearidade adintelada do entablamento timbrando a leitura horizontal da nave. Sobre este um clerestório assinala os dois níveis do alçado da nave central.

Nos ângulos as pilastras, em décalage de planos, acentuam a singeleza linear da plástica do projecto.

Ao fundo, sobre a porta principal do templo, uma janela rasgada fornece luz ao interior, salientando-se por uma balaustrada avançada, relativamente à das janelas cegas que a enquadram. Solução que já havíamos presenciado no arco do Ingleses, projecto de arquitectura efémera que concebera em Lisboa para os festejos do consórcio de D. João V com D. Mariana. O arco organizava-se em dois registos horizontais e remate, onde repousava a estátua de vulto de S. Jorge. Seguindo o partido jónico para o primeiro nível, este apresentava um solução tripartida, onde se evidenciavam duas colunas que serviam de "atlantes à sacada de huma grande varanda", com balaustrada, que ocupava o centro do segundo nível. Às três portas do registo inferior, correspondiam outras tantas compartimentações no piso nobre, sendo a "abertura do meyo em forma de arco" [23]. E assim, soluções arquitectónicas ensaiadas na arte efémera, eram depois utilizadas pelo arquitecto na arte de edificar.

Por seu turno são evidentes também as semelhanças da composição do primeiro nível do alçado lateral da nave de Santa Anastácia com o correspondente da igreja do Mosteiro de Arouca: um arco redondo central e elevado, enquadrado por uma porta de cada lado. Uma imagem aproximada desta solução de disposição dos elementos arquitectónicos encontra-se divulgada no *Terceiro Livro* do tratado arquitectónico de Sebastião Serlio. Embora a obra de Serlio não se encontrasse no conjunto dos livros que formavam a biblioteca de Carlos Gimac, não podemos esquecer que o ambiente onde o artista iniciou a sua formação foi pela via mais tradicional da Igreja Católica – os Jesuítas. A permanência desta composição esclarece o peso que a tradição da cultura arquitectónica assumiu na definição da expressão artística de Gimac. Porém, ele usa essa composição conservadora, não inserida num sistema de proporções humanizadas, segundo a métrica das proporções do homem ideal, como imagem do próprio Deus, mas no esquema das simples relações numéricas do todo com as partes. É uma nova interpretação, que significa uma evolução sem rompimento com o passado. A formulação deste pensamento encontra-se no tratado de Jacopo Vignola sobre a *Regra das cinco Ordens*, sendo Vignola um dos livros que integravam a biblioteca pessoal de Carlos Gimac sobre a designação de *Architettura de quinque columnarum distributione* [24].

[23] CARVALHO, Ayres de – o . c. P. 276

[24] ROCHA, Manuel Joaquim Moreira da – o.c., vol. I, p. 413; MICHEL, Olivier – La biblioteca di un architetto maltese a Roma, Carlo Gimac. P 204.

Vignola foi um teóricos que mais influenciou a arquitectura moderna, dos séculos XVIII e XIX, inclusivamente a portuguesa. Não ao nível da sugestão pela imagem, mas dos seus princípios teóricos. De resto, era ainda tra-

As afinidades acontecem também no sistema de iluminação. Em Santa Anastácia, tal como em Arouca, não recorre ao zimbório para conseguir uma boa iluminação do espaço interior. A teoria de janelas que se rasgam no alçado da nave central, favorecem a penetração de uma luz clara na qual mergulha toda a nave. Nas laterais, recorre às janelas em semi-arco que projectam a luz nas abóbodas e daqui é refectida para iluminação do espaço dessa nave. Tanto o esquema de iluminação, como da proposta formal glosada nesta naves, encontrámos a sua formulação na nave norte do coro de Arouca. Os recursos técnicos, formais e compositivos são exactamente os mesmos. A aproximação visual só pode resultar evidente.

O carácter de artista polifacetado que encontramos em Carlos Gimac detecta-se, sobretudo, depois de 1712, quando segue para Roma, integrando a Embaixada Extraordinária do Marquês de Fontes ao Papa, na qualidade de gentil-homem.

O Marquês de Fontes, permanece na missão durante seis anos, regressando a Lisboa, em 1718, já como Marquês de Abrantes, título que traduz o reconhecimento do Rei pelo êxito da sua missão diplomática.

Durante estes seis anos viveu rodeado de poetas, artistas, arquitectos e musicos, sendo um "generoso mecenate, fu attivamente presente nella vita artistica della città al punto da suscitare alcune critiche a Lisbonna" [25].

Homem erudito vivenvia um ambiente de fausto, recorrendo aos mecanismos de propaganda barroca que traduzissem na capital Eterna, o prestígio que Portugal queria reconhecido pela Santa Sé. A festa foi um dos seus meios.

Em 1714, para assinalar o nascimento do Principe do Brasil, festividades públicas na Praça Colona. Palácio e praça engalanaram-se para o evento

Peça chave nesta política de afirmação individual e nacional teve o seu protegido Carlos Gimac. Habitando quotidianamente o palácio do embaixador, muitas devem ter sido as ocasiões em que os seus talentos brilharam.

Assim, manifesta-se a sua veia literária e poética. Primeiro, fora incumbido de fazer o relato da viagem marítima da embaixada até Roma, para, posteriormente, ser enviada ao Rei. Depois a sorte das musas nunca o abandonaram, como escrevem os seus biógrafos, e encontrámos Carlos Gimac a compôr versos para as cantatas que tinham lugar nos festins palacianos, como a elogiar os seus mecenas pela força da poesia [26].

De facto só da conjugação dos interesses políticos de um homem erudito, que era o Marquês de Fontes, com as potencialidades de um arquitecto poeta, poderia ter saído a ideação dessa obra maior da escultura barroca mundial – os três coches de aparato utilizados em 1716 pelo Marquês na sua entrada triunfal no Vaticano. A notável erudição do Marquês é revelada na escolha do programa, que radica na apologia dos feitos de Portugal no contexto da História mundial, com a Epopeia dos Descobrimentos.

---

duzido, no século XIX, em 1839, para português por um professor da "Aula Técnica de Desenho de Architectura da Universidade Técnica". Ver VIGNOLA, Jacomo Barozzio de – Breve tratado das cinco ordens de architectura. Noções theoricas de architectura civil seguida de um breve tratado das cinco ordens de J. B. Vignola traduzidos e compilados pelo professor substituto da Aula Tecnica de Desenho de Architectura da Universidade Técnica. Lisboa: Typographia AS. Coelho: 1839.

[25] DELAFORCE, Angela – Givanni V di Braganza e le Relazioni Artistiche e Politiche del Portogallo com Roma. In "Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la Cultura Romana del suo Tempo, Roma: Àgos Edzioni. 1995, p. 26

[26] ROCHA, Manuel Joaquim Moreira da – o.c., vol. III p. 235. Além dos dois inéditos que encontrámos, Aranaldo Pinho publica um soneto que circulou impresso elogiando o Marquês de Fontes, que é com toda a certeza de Carlos Gimac. PINHO, Arnaldo – o . c. P. 113.

Por outro lado, só um grande e requintado artista, familiarizado tanto com a cultura clássica como com a portuguesa, poderia materializar escultoricamente trechos da narrativa camoniana, sintetizado no conjunto alegórico que compõe as três primeiras carroças do aparato:

1 – Navegação e conquistas dos portugueses , nela viajava o Marques
2 – Civilização das nações bárbaras;
3 – Senhor do Comércio.

O momento e as temática exploradas nessa afirmação dos feitos de Portugal não podia ser mais oportuno: as conquistas de Portugal imortalizadas nos Lusíadas, saíram revigoradas no êxito da batalha de Matapão. E Portugal, D. João V, mostrara-se solícito para ao apelo do Pontífice responder com uma esquadra.

Os coches, que desenvolvem uma perfeita linguagem plástica barroca, "feita pelo gusto romano" [27], foram considerados por Alvar Palacios, um dos pontos mais altos da fantasia figurativa romana [28]. Curiosamente, uma obra de temática portuguesa, e projectada por uma artista, que trabalhou quase exclusivamente para Portugal.

Carlos Gimac interpreta o imaginário proposto por Luís de Camões, conferindo-lhe materialidade, dentro do formalismo mais requintado e sublime da estética barroca.

Para concretizar esta empresa não lhe faltavam predicados: habituado a trabalhar com o efémero onde apresenta o vocabulário próprio do barroco internacional; familiarizado com a mitologia clássica, nomeadamente através das *Metamorfoses* de Ovídio, que faziam parte das suas leituras pessoais; como do imaginário Epopeico português, através do conhecimento adquirido pela leitura dos Lusíadas.

Afirma-se, assim, um criador de símbolos icónicos tão caros ao imaginário português.

Conclusão

Tendo nascido em Malta no início da segunda metade do século XVII, Carlos Gimac, foi para Roma onde frequentou o Colégio Jesuíta como porcionista. Convidado por António Correia de Sousa Montenegro, vem para Portugal na década de noventa para lhe construir um Palácio em Novões. Com a morte do protector, move-se no seio da primeira nobreza do Reino, acabando por conquistar a atenção de D. João V. Em 1712 segue para Roma integrando a Embaixada do Marquês de Fontes.

Da sua bagagem intelectual salienta-se uma predilecção pela cultura clássica e um interesse subido pela arte da arquitectura. As belas letras são outra das suas valências, destacando-se como poeta e como tal ingressou na Arcádia, academia literária romana.

Baseados no seu percurso artístico, e alicerçados exclusivamente na sua actividade documentada, apresentou-se uma leitura da linguagem estética perfilhada pelo arquitecto-poeta, onde se detectam assimilações aristotélicas e platónicas.

Eivado de forte pendor cartesiano, na arte de construir, a sua obra – poesia, desenho, escultura e arquitectura – reflecte um artista polivalente de sensibilidade apurada, plas-

[27] DELAFORCE, Angela – a. C. P. 24
[28] PALACIOS, Alvar González – Appunti per un Lessico Romano-Lusitano. In "Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la Cultura Romana del suo Tempo, Roma: Àgos Edzioni, 1995, p. 453.

mando ao lado da mitologia clássica referênciais iconográficos da cultura portuguesa, transmitidos através de Luís de Camões. Uma simbiose entre princípios do renascimento e assimilações da cultura artística barroca. Síntese entre estéticas renascentistas/maneiristas e barrocas. Linguagem plástica de desenho apurado, como requintadas foram as suas propostas no domínio da arte de construir.

O naturalismo e o racionalismo são duas linhas mestras do seu perfil artístico, estando em consonância com as vanguardas culturais do início do século XVIII europeu, que viriam a desembocar no Iluminismo. Homem erudito, um verdadeiro criador de formas.

Domingos de Oliveira Maya percurso de um riscador amador ou da responsabilidade técnica no Porto de meados de Oitocentos *

Manuel de Sampayo Pimentel Azevedo GRAÇA **

Domingos de Oliveira Maya nasceu a 23 de Outubro de 1798, na Casa da Quinta do Paiço, na freguesia de Alvarelhos – então pertencente ao concelho da Maia, que depois foi de Santo Tirso e actualmente faz parte da Trofa. Era filho de António de Oliveira Maya e de sua segunda mulher e prima Dona Maria Joaquina da Silva Maya. Foi baptizado na Sé do Porto, na freguesia da Sé, Porto, 28 de Outubro de 1789, tendo por padrinhos Domingos Fernandes Álvares e Dona Eugénia Maria da Silva Reis [1]. Veio a morrer na sua Casa da Rua das Flores, freguesia da Vitória, Porto, a 6 de Abril de 1863, sendo sepultado no Jazigo que mandou construir no Cemitério da Venerável Irmandade de Nossa Senhora da Lapa, no Porto [2].

A Família

Ambos os pais tinham as suas raízes familiares em Alvarelhos. O pai, António de Oliveira Maya (* Alvarelhos, Trofa, 3.VI.1756; † Valença, 29.IX.1810), herdou o Prazo e a Casa de Sá, em Alvarelhos, que haviam pertencido a sua avó paterna, Maria ou Marianna Domingos da Silva. Foi Coronel de Milícias. No Porto, acompanhou os negócios do irmão Barnabé de Oliveira Maya, de quem viria a herdar uma colossal fortuna, alicerçada, sobretudo, na casa comercial *Barnabé de Oliveira Maya e C.ª*.

Barnabé de Oliveira Maya [3] foi senhor de grande crédito pessoal e autoridade entre os habitantes do Porto. Logo após a revolta da noite de 18 para 19 de Junho de 1808, na qual a guarnição e população da Foz do Douro se manifestaram contra ordens de proibição da passagem de navios britânicos pela Barra do Douro, coube-lhe a missão de relatar os acontecimentos ao Bispo do Porto, Dom Frei António de São José e Castro. Logo ali colocou ao dispor do prelado os seus bens e serviços, sendo nomeado, sucessivamente, Coronel e

* Agradecemos à Senhora Prof.ª Doutora Natália Marinho Ferreira-Alves pelo convite que nos dirigiu para a participação no Colóquio; à Senhora Prof.ª Doutora Lúcia Rosas pela orientação dos últimos anos; e à Senhora Dr.ª Paula Bessa pelos registos fotográficos dos interiores da Casa do Passeio Alegre, tão gentilmente cedidos.

** Mestre em História da Arte em Portugal pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto; Técnico Superior da Câmara Municipal do Porto; Professor da E. S. A. P. – Escola Superior Artística do Porto.

Abreviaturas utilizadas: A. D. P. – Arquivo Distrital do Porto; A. H. M. P. – Arquivo Histórico Municipal do Porto.

[1] Cf.: A. D. P. – *Livro de Assentos de Baptismo da Sé de 1798-1804*, fl. 29 v..

[2] O Jazigo e Capela (n.º 8, Secção L, 1.ª Divisão) foi comprado a 5 de Agosto de 1841, e reconfirmado a seus sobrinhos-netos Dona Maria Ludovina Pereira Leitão e Dom Manuel de Serpa Pimentel Pereira Leitão, por Despacho de 29 de Outubro de 1948 [Arquivo da Real Ordem de Nossa Senhora da Lapa, L.º I de Actas, fl. 64 v.].

[3] Barnabé de Oliveira Maya não deixou descendência, apesar de ter casado na Sé, Porto, a 6.I.1777, com Dona Rosa Mendes de Vasconcellos [cf.: A. D. P. – *Livro de Assentos Paroquiais da Sé*, fl. 309 v.].

Brigadeiro de Milícias. Como tal, comandou as forças de defesa da Cidade aquando da Invasão Francesa de 1808. E, com os seus cabedais, pagou boa parte da construção e armamento das trincheiras. Morreu a 29 de Março de 1809, combatendo as forças de Soult, juntamente com o sobrinho Joaquim de Oliveira Maya [4].

Aos primeiros tambores da 3.ª Invasão, comandada por Massena (1810), o pai António de Oliveira Maya não demonstrou o desprendimento do irmão e do filho, rumando para fora do Reino. Viria a morrer na viagem, em Valença. Parecem, pois, póstumas as mercês de Fidalgo-Cavaleiro da Casa Real [5] e de Comendador da Ordem da Torre e Espada [6].

Após a morte do pai, foi a mãe de Domingos de Oliveira Maya, Dona Maria Joaquina da Silva Maya (* Casa do Paiço, Alvarelhos, 20.IX.1770; † Porto, 30.VI.1841), quem assumiu a tutoria dos filhos menores. Era filha e herdeira de Caetanno da Sylva Maya, Senhor da Casa do Valle e do Prazo e Quinta do Paiço e Capitão de Milícias; e de sua mulher Dona Rosa Maria de Moura Coutinho, que provinha dos Morgados da Carriça (Muro, Trofa) e de Entre-Águas (Santa Maria do Zêzere, Baião), vergôntea do ilustre 8.º Senhor do Couto de Leomil, Álvaro Gonçalves Coutinho, o *Grão-Magriço* que Camões cantou entre os *Doze de Inglaterra*.

Domingos de Oliveira Maya era o quarto filho de seu pai. De um primeiro casamento daquele, com Dona Luiza Bernardina de Moura († 8.V.1785), nascera António da Maya, que foi Deputado da Nação (* Porto, 8.III.1778; † Lisboa, 18.VII.1843) [7], tendo casado com sua parente Dona Anna Joaquina da Maya (com descendência, extinta) [8]. Do segundo casamento, tivera mais seis filhos: Joaquim da Oliveira Maya [9] (* Porto, 1.X.1793; † Porto, 29.III.1809); José de Oliveira Maya (* Porto, 2.IV.1795; † Porto, 16.VII.1819) [10]; Domingos de Oliveira Maya; Dona Anna Emília de Oliveira Maya (* Porto, 22.VIII.1800; † 10.II.1875) [11], casada com José Pimentel Freire Mesquita de Vasconcellos, 1.º Visconde de Gouveia (* Gouveia, 1.V.1873; † 15.VIII.1853) [12] (sem descendência); Dona Maria Ludovina de Oliveira Maya (* Porto, 8.III.1802; † Porto 29.X.1881), herdeira universal do irmão, casada com Bernardo Pereira Leitão de Carvalho (* Peso da Régua, 26.X.1792;

[4] Cf.: RAMOS, Luís A. de Oliveira (Dir.) – *História do Porto* (3.ª Edição). Porto: Porto Editora, p. 457.

[5] Com 1600 reis de moradia e 1 alqueire de cevada por dia, pago segundo a ordenação [cf.: Arquivo Particular – *Representação da Família Oliveira Maia*], por Carta de Mercê do Príncipe Regente Dom João, de 13.V.1813, e Alvará de 19.VII.1916 [cf.: SANCHES DE BAÊNA, Visconde de – *Dicionário Aristocrático* (2.ª Edição). Porto: Centro de Estudos de História da Família da Universidade Moderna do Porto, 2002, p. 14].

[6] Graça publicada na *Gazeta de Lisboa*, n.º 226, de 27.IX.1813.

[7] Cf.: CASTRO, Zília Osório de (Dir.); CLUNY, Isabel; PEREIRA, Sara Marques (Coord.) – *Dicionário do Vintismo e do Primeiro Cartismo (1821-1823 e 1826-1828)*, Vol. II, Col. Parlamento – 7. Lisboa: Assembleia da República, Edições Afrontamento, 2002, p. 76-77. SANCHES DE BAÊNA, Visconde de – *Dicionário Aristocrático*, *op. cit.*, p. 13.

[8] Cf.: PINTO, Albano da Silveira; BAÊNA, Visconde de Sanches de – *Resenha das Famílias Titulares e Grandes de Portugal*, Vol. II (2.ª Edição). Lisboa: [Fernando Santos; Luís Wenceslau Barroso; Rodrigo Faria de Castro], 1991, p. 216-217. SANCHES DE BAÊNA, Visconde de – *Dicionário Aristocrático, op. cit.*, p. 51. ZÚQUETE, Dr. Afonso Eduardo Martins (Coordenação e Direcção) – *Nobreza de Portugal e do Brasil*. Lisboa/Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia, L.da, 1960-1961, Vol. III, p. 92-93].

[9] Cf.: A. N. T. T. – *Maço 51*, n.º 2 (apensa à de seu irmão António de Oliveira Maya), *cit. in* SANCHES DE BAÊNA, Visconde de – *Archivo Heraldo-Genealógico* (2.ª Edição). Lisboa: [Fernando Santos; Luís Wenceslau Barroso; Rodrigo Faria de Castro], 1991, p. 410.

[10] Cf.: A. N. T. T. – *Maço 51*, n.º 2 (apensa à de seu irmão António de Oliveira Maya), *cit. in* SANCHES DE BAÊNA, Visconde de – *Archivo Heraldo-Genealógico*, *op. cit.*, p. 410.

[11] Cf.: A. D. P. – *Livro de Assentos de Baptismo da Sé de 1798-1804*, fl. .

[12] Cf.: FALCÃO, Armando de Sacadura – *Os Lucenas*, Tomo I. Braga: Edição de Carvalhos de Basto, 1993, *p.* 235-236. PINTO, Albano da Silveira; SANCHES DE BAÊNA, Visconde de – *Resenha das Famílias…*, *op. cit.*, Vol. II, p. 36. ZÚQUETE, Dr. Afonso Eduardo Martins (Coord. e Dir.) – *Nobreza de Portugal…*, *op. cit.*, Vol. II, p. 642.

† Porto, 15.V.1880)[13], opulento morgado alto-duriense (com numerosa e ilustre descendência[14]); Henrique de Oliveira Maya (* Porto, 15.III.1804; † Lisboa, 24.III.1851)[15], que não casou, mas deixou geração legitimada[16], havida de Dona Carolina Angélica Ribeiro (* Porto, 27.X.1806; † Porto, 28.XII.1875); e Agostinho de Oliveira Maya (* Porto, 27.X.1806; † Porto, a 28.XII.1875), que morreu solteiro.

O Homem

Como o pai e os irmãos, Domingos de Oliveira Maya foi Fidalgo-Cavaleiro da Casa Real[17], nobilitação provavelmente facilitada pelos heróicos feitos do tio Barnabé e do irmão Joaquim. Contudo, também como herança familiar, Domingos de Oliveira Maya recebeu, por diversas vezes, o epíteto de *Comerciante*, o que lhe valeria alguns dissabores. Logo em 1835, solicitou ao Tribunal de Comércio que o deixasse de declarar como negociante; a 7 de Janeiro de 1860, fez publicar n'*O Commercio do Porto* um desmentido, repetido no *Almanak Commercial, Fabril, Judicial, Administrativo, Ecclesiastico e Militar do Porto e seu Districto para o anno de 1860-1861*[18]. Na realidade, mais certa seria a sua qualificação entre os ricos Proprietários e Capitalistas: da mãe herdou a Quinta do Paiço, em Alvarelhos; por compra, foi Senhor da antiga Casa dos Ferraz Bravo, na Rua das Flores, no Porto; e mandou construir as Casas da Rua do Passeio Alegre e da Rua Bela.

Na Quinta e Prazo do Paiço, reorganizou a propriedade, com o escambo de diversas terras[19]. Esta Quinta servia já de "solar de família", entendido como o lugar de origem de uma *gens*[20]. Um sobrinho-neto de Oliveira Maya, Bernardo Pereira Leitão[21], viria a transformar a Casa, dando as ameias ao torreão e fechando a varanda, entre outras obras.

[13] Cf.: AZEVEDO, Correia de – *Brasões e Casas Brasonadas do Douro*. Lamego: [Gráfica de Lamego], 1974, p. 94-95 e 112-113. TEIXEIRA, Júlio A. – *Fidalgos e Morgados de Vila Real e seu Termo. Genealogias. Brasões. Vínculos* (2.ª Edição Fac-Similada), Vol. IV. Lisboa: J. A. Telles da Sylva, 1990, p. 333 e seguintes.

[14] Entre a qual as famílias Sampayo Pimentel, Costa Lima, Serpa Pimentel (Viscondes, Condes e Marqueses de Gouveia), O'Neill (Chefes daquele Antigo e Real Nome, Príncipes de Clannaboy na Irlanda e Representantes do Título português de *Visconde de Santa Mónica*), etc., etc.. O autor deste trabalho é tetraneto deste casal.

[15] Cf.: MARQUES, A. H. de Oliveira – *História da Maçonaria em Portugal. Política e Maçonaria 1820-1869 (2.ª Parte)*, Vol. II. Lisboa: Editorial Presença, 1997, p. 428. SANCHES DE BA NA, Visconde de – *Dicionário Aristocrático, op. cit.*, p. 52 [nesta última obra vem erradamente chamado de Henrique da Silveira Maya].

[16] Entre a qual as famílias Brito e Cunha (Representação do Nome) e Brito e Cunha (Viscondes de Pereira Machado), Cabral de Noronha e Menezes, Olazábal y Albuquerque (Condes de Aberlaiz, em Espanha), Álvares Ribeiro, Noronha e Menezes Osório, Alarcão e Albuquerque, etc., etc..

[17] Com 1600 reis de moradia e 1 alqueire diário de cevada, por Certidão de 2 de Agosto de 1816 e Alvará de 8 de Agosto de 1816 [cf.: Arquivo Particular – *Representação da Família Oliveira Maia*. SANCHES DE BAÊNA, Visconde de – *Dicionário Aristocrático, op. cit.*, p. 32].

[18] Cf.: *O Commercio do Porto*, n.º 104, 7 de Maio de 1860, p. 3; e *Almanak Commercial, Fabril, Judicial, Administrativo, Ecclesiastico e Militar do Porto e seu Districto para o anno de 1860-1861*. Porto: Typ. Popular de José Lourenço de Sousa, 1860 [cit. in QUEIROZ, José Francisco Ferreira – *Os Cemitérios do Porto e a Arte Funerária Oitocentista em Portugal. Consolidação da Vivência Romântica na Perpetuação da Memória*, Vol. I, Tomo 1.º. Porto: [Edição do Autor], 2002 (Dissertação de Doutoramento em História da Arte apresentada na Faculdade de Letras da Universidade do Porto), p. 507].

[19] Cf. A. H. M. P. – *Indice Alphabetico de Prazos e Nota Própria da Excellentissima Camara Municipal do Porto, da Antiga, Muito Nobre, Sempre Leal e Invicta Cidade do Porto. Tomo I. A a B. Posto a limpo pellos empregados da Secretaria Rodrigo Jose de Souza Bandeira e Joaquim António Bettencourt d'Azevedo em 1845, sendo cartorário e paleographo Januário Jose da Costa*, Tomo I, fl. 69-73 v..

[20] Cf.: GRAÇA, Manuel de Sampayo Pimentel Azevedo – *Construções de Elite no Porto (1805-1906)*, Vol. I. Porto: [Edição do Autor], 2004 (Dissertação de Mestrado em História da Arte em Portugal apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto), p. 38-40.

[21] Neto dos mencionados Dona Maria Ludovina de Oliveira Maya e de Dom Bernardo Pereira Leitão de Carvalho; e filho de Dom Adriano Pereira Leitão de Carvalho, casado com Dona Ermelinda Vellozo da Cruz.

Quanto à Casa da Rua das Flores, actualmente com os números de polícia 21-39 [22], da freguesia da Vitória, Porto, sabemos que fora construída na 1.ª metade do século XVI, tendo pertencido a Manuel Bravo. No século XVIII, foi enriquecida pela introdução de dois brasões-de-armas (de Ferraz e Bravo) e de decorações *rocaille* nos vãos da fachada principal, e pela construção de uma capela, de planta oitavada, cujo risco está atribuído a Nicolau Nasoni [23]. A Casa ficou na família Ferraz Bravo até à morte João Pereira da Cunha Ferraz, que a deixou ao Mosteiro de São Francisco [24]. Muito provavelmente, foi comprada ainda ma década de 1830, talvez até antes das expropriações. Ainda hoje mantém a dupla designação de *Casa dos Ferraz Bravo / Maia*.

Deve ter sido grande a sua influência na Cidade do Porto. Em 1837, era Director do Banco Comercia do Porto (1837) [25]. Nesse ano, fez parte da Comissão da Câmara Municipal do Porto para levantar o monumento a Dom Pedro IV [26], que só viria a ser concretizado em 1866. Haveria, contudo, de pedir dispensa em comissões posteriores, sem contudo deixar de contribuir para as obras propostas.

Ainda naquele ano de 1837, tornou-se Irmão da Real Irmandade da Ordem de Nossa Senhora da Lapa, em cujo cemitério haveria de fazer construir o seu Jazigo familiar [27]. Em 1842, foi nomeado Jurado da Inspecção-Geral dos Teatros e Espectáculos Públicos Nacionais [28]. Em colaboração com os Marqueses de Lavradio, de Vila Real e de Nisa e com o Conde de São Payo, entre outros nomes sonantes, esteve envolvido na publicação do *Roteiro de D. João de Castro* [29].

Ainda durante a década de 1820, percorreu a Europa algumas vezes, deixando registadas as suas impressões em diários de viagem. Logo em 1820, acompanhou o irmão Agostinho, sempre muito doente, em tratamentos em Paris; aproveitou para visitar diversas localidades da Galiza (Tui, Santiago de Compostela, Corunha), de França (Bordéus, Tours, Paris, Chalons), da Alemanha (Baden, Carlsrue, Heidelberga, Manheim, Frankfurt, Bona, Colónia, Aachen), da Bélgica (Spa, Bruxelas, Antuérpia), dos Países Baixos (Roterdão, Amesterdão, Haia) e do Reino Unido (Londres, Brighton) [30]. Em 1826, sabemo-lo por Paris, Nápoles, algures na Suíça – muito possivelmente em Genebra – e Londres [31]. Finalmente, em 1828, juntou-se ao irmão Henrique, no exílio político deste último, sempre envolvido

[22] Sobre esta Casa cf.: AFONSO, José Ferrão – *A Rua das Flores no Século XVI. Elementos para a História Urbana do Porto Quinhentista*. Porto: FAUPpublicações, 2000, p. 264-266. FERREIRA-ALVES, Joaquim Jaime B. – *A Casa Nobre no Porto na Época Moderna* (Colecção Portucale). Porto: Edições Inapa, 2001, p. 91-92. MARÇAL, Horácio – «A Rua das Flores II», *O Tripeiro*, V Série, Ano X, n.º 11, Março de 1955, p. 329-330. *Porto a Património Mundial. Processo de Candidatura da Cidade do Porto à Classificação pela UNESCO como Património Cultural da Humanidade – 1993*. Porto: Câmara Municipal do Porto, 1993, p. 172. SOUSA, Francisco de Almeida e; Casimiro S. Arsénio – *Casas Senhoriais do Porto. A Casa dos Maias*. Porto: [s. e.], 1990 (Separata de *O Tripeiro*, Série Nova, Ano IX, n.º 9, Setembro de 1990, p. 266-271.

[23] Cf. SMITH, Robert C. – *Nicolau Nasoni. Arquitecto do Porto*. Lisboa: Livros Horizonte, 1922, p. 109-110.

[24] A aquisição da Casa da Rua das Flores deverá ter sido pouco após 1834 e as primeiras alienações dos bens confiscados às ordens religiosas.

[25] Cf.: *Noticiador Commercial Portuense*, n.º 25, Porto, 3 de Janeiro de 1837, p. 98 [cit. in QUEIROZ, José Francisco Ferreira – *Os Cemitérios do Porto...*, *op. cit.*, Vol. 1, Tomo 1.º, p. 507].

[26] Cf.: QUEIROZ, José Francisco Ferreira – *Os Cemitérios do Porto...*, *op. cit.*, Vol. 1, Tomo 1.º, p. 507.

[27] IDEM, *Ibidem*.

[28] Cf.: *Noticiador da Cidade do porto para o anno de 1843*. Porto: Typ. De Faria Guimarães, 1842, p. 69 [cit. in QUEIROZ, José Francisco Ferreira – *Os Cemitérios do Porto...*, *op. cit.*, Vol. 1, Tomo 1.º, p. 507].

[29] Cf.: *Jornal de Notícias*, a 1.XII.1886.

[30] Cf.: Arquivo Particular – *Diário exacto das minhas Viagens em 1820 por Galiza, França, Alemanha, Paizes-baixos, Hollanda, e Inglaterra*.

[31] Cf.: Arquivo Particular – *Livro de Contas*.

nos movimentos liberais e maçons do seu tempo. Visitou, então, o Reino Unido (Dublin – ainda parte daquela nação –, Liverpool, Londres), a França (Calais, Paris), a Suíça (Genebra, Martigny, Simplon) e a Itália (Milão, Monza, Brescia, Verona, Vicenzio, Veneza, Ferrara, Bolonha, Florença, Roma). Na Cidade Eterna perde-se-lhe o rasto [32].

Sobre Domingos de Oliveira Maya escreveu o Engenheiro Afonso do Valle Pereira Cabral, numa carta enviada ao Dr. Vasco Valente:

> *Visto que falei na Casa dos Maias, vem a propósito dar uma indicação resumida da família que a habitou e com a qual a nossa* [Família Valle Pereira Cabral] *era particularmente relacionada. Na minha infância, ainda vivia ali, já de avançada idade, o seu proprietário, Domingos de Oliveira Maia, cuja família possuía no concelho deste nome, a linda quinta do Paiço, que muito bem conheci e frequentei. Este Senhor Domingos Oliveira Maia era, segundo a minha longínqua reminiscência, extremamente gordo, devido talvêz à grande quantidade de água que absorvia. Conquanto eu ao tempo fosse muito pequeno, ainda me recordo que, quando às noites ele vinha a nossa casa, logo um criado aparecia com uma bandeja de copos de água, que ele bebia um após outro! Foi ele quem mandou construir na Foz aquela curiosa casa acastelada, de aspecto algo medieval, no Passeio Alegre* [33].

A Casa da Rua do Passeio Alegre, n.º 954

A partir dos fins do século XVIII, a boa sociedade europeia inicia a moda da vilegiatura, que acarretará a construção de edifícios próprios. Tem sido comum afirmar que o primeiro edifício de vilegiatura construído em Portugal foi o *Chalet da Condessa*, em Sintra, que El-Rei Dom Fernando II fez construir por volta de 1867 [34], para sua segunda mulher, Dona Elisa Hensler, Condessa de Edla [35]. Podemos, hoje, afirmar que a Casa do Passeio Alegre, mandada construir por Domingos de Oliveira Maya, é anterior e, muito possivelmente, uma das primeiras construções do género em Portugal [36].

Segundo o próprio Domingos de Oliveira Maya, o terreno foi comprado a 9 de Maio de 1855, a Bento de Souza Villa Nova, emigrado no Brasil, que se fez representar por seu irmão. Esta transacção custou-lhe 1.793.740 reis [37]. Ali existiam já três prédios: um edifício de piso térreo e primeiro andar e duas casas térreas, com os respectivos quintais, poço e barracão [38].

Dous em trez mezes depois que comprei o prédio tractei de edificar nelle hũa mt.º vasta, mas nobre predio que Eu próprio o risquei, tanto no exterior, como em suas divisões e arranjos interiores, que meditadamente estabeleci [39]. A 25 de Julho de 1855, Domingos de Oliveira

---

[32] Cf.: Arquivo Particular – *1828-1829 – Emigração de Portugal – viagem para Dublin, Liverpool, Londres, Paris, Genebra, Italia athe Florença, em 4 janr.º 1829*.

[33] Cf.: B.[asto], A.[rtur] de M.[agalhães] – «"Os Constantinos da Rua das Flores". Para a história duma típica rua portuense», *O Tripeiro*, V Série, Ano III, Julho de 1947, p. 59-60).

[34] Cf.: TEIXEIRA, José – *D. Fernando II. Rei-Artista e Artista-Rei*. Lisboa: Fundação da Casa de Bragança, 1986, p. 330.

[35] Cf.: CARVALHO, Maria Filomena Barros de Carvalho – *Arquitectura e Vilegiatura na Foz do Douro (1850-1910)* [Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto], Vol. I. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1997, p. 60.

[36] Ainda antecedida pelo *Chalet do Wilby*, nas Caldas de Vizela, fotografado por Frederick Flower entre 1849 e 1859 [cf.: *Frederick William Flower. Um Pioneiro da Fotografia Portuguesa*. Lisboa: Museu do Chiado/Lisboa 94/Electa, Elmond Editori Associati, 1994].

[37] Cf.: GRAÇA, Manuel de Sampayo Pimentel Azevedo – *Construções de Elite…*, *op. cit.*, Vol. II, n.º 14, p. 257-259.

[38] Cf.: IDEM, *Ibidem*, p. 257 e 261.

[39] Cf.: IDEM, *Ibidem*, p. 261. Esta identificação de autoria não deixa de ser notável, sobretudo numa época em que a maioria dos projectos não eram assinados. Por outro lado, permite-nos conjecturar que tenha sido o pró-

Maya apresentou esse projecto na Câmara Municipal do Porto, aprovado no dia seguinte. A autarquia apenas exigia o respeito pelo alinhamento da rua [40]. Contudo, as autoridades militares da Fortaleza de São João Baptista da Foz do Douro levantaram problemas, alegando que a proposta apresentava um edifício de cércia demasiado elevada [41]. Resolvidos os diferendos, avançou a obra, executada por pedreiros contratados em Alvarelhos [42].

Ao analisar este edifício, Maria Filomena de Carvalho não estranha a falta de documentação existente nos arquivos municipais, mas caracteriza os existentes de insípidos, sobretudo pela qualidade do trabalho [43]. Na realidade, a documentação existe, estando depositado em Arquivo Particular [44]. Conhecemos, hoje, sete desenhos para a Casa do Passeio Alegre, possivelmente datados de 1854 e 1855. Os dois primeiros, apresentam alçados desinteressantes, lisos de decoração, dentro daquela arquitectura banal que se vinha fazendo no Porto desde a época dos Almadas [45]. Os dois projectos seguintes mantêm-se dentro das regras fornecidas pela "escola almadina", embora mais animada na decoração, havendo uma lembrança das construções da Rua de São João. Nos quinto e sexto projectos, os respectivos eixos centrais adquirem um novo carácter, com molduras de sabor rococó, rematadas por pedras-de-armas [46]. Seria, finalmente, um sétimo projecto a ser executado [47].

Ao contrário dos primeiros, este último projecto adopta uma traça medievalizante, ainda que com alguns barroquismos. Num mundo romântico que se introduzia em Portugal [48], este edifício apresenta-se como um dos primeiros do género no nosso País. Em 1820 e, depois, entre 1828 e 1829, Domingos de Oliveira Maya viajou pela Europa [49]; acrescia o facto de ser um homem culto, certamente leitor dos românticos, cultores do renascido *Ciclo Arturiano* e das lendas das origens das nações [50]. Bebendo todas estas influências, riscará um edifício com reminiscências da arquitectura Tudor, com apontamentos barrocos junto dos vãos.

Dentro deste gosto neomedieval, Domingos de Oliveira Maya mandara já edificar o mausoléu da sua família, no Cemitério da Celestial Irmandade de Nossa Senhora da Lapa, que Francisco Queiroz aponta como um dos primeiros monumentos tumulares neo-góticos a serem construídos em Portugal [51].

---

prio Domingos de Oliveira Maya a riscar o Jazigo da Família Oliveira Maya, no Cemitério da Venerável Irmandade de Nossa Senhora da Lapa. Francisco Queiroz adianta ter sido um dos primeiros monumentos neo-góticos existentes em Portugal, com a sua porta em arco quebrado [cf.: QUEIROZ, José Francisco Ferreira – *Os Cemitérios do Porto...*, *op. cit.*, Vol. I, Tomo 1.º, p. 505-508].

[40] Cf.: GRAÇA, Manuel de Sampayo Pimentel Azevedo – *Construções de Elite...*, *op. cit.*, Vol. II, n.º 14, p. 231-233.

[41] Cf.: IDEM, *Ibidem*, p. 248-250. Curiosamente, o próprio Domingos de Oliveira Maya alega em seu favor uma série de outras construções, entre as quais inclui a de um cunhado do irmão do Governador do Castelo.

[42] Cf.: IDEM, *Ibidem*, p. 261.

[43] CARVALHO, Maria Filomena Barros de Carvalho – *Arquitectura e Vilegiatura...*, *op. cit.*, Vol. I, p. 60.

[44] Pudemos publicar parte dessa documentação na nossa Dissertação de Mestrado [GRAÇA, Manuel de Sampayo Pimentel Azevedo – *Construções de Elite...*, *op. cit.*, Vol. II, n.º 14, p. 210-287].

[45] Cf.: IDEM, *Ibidem*, Vol. I, p. 19 e Vol. II, p. 220.

[46] Cf.: IDEM, *Ibidem*, p. 221.

[47] Cf.: IDEM, *Ibidem*, p. 228-233.

[48] Cf.: ANACLETO, Maria Regina Dias Baptista Teixeira – *Arquitectura Neomedieval Portuguesa*, Col. «Textos Universitários de Ciências Sociais e Humanas», Vol. I. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkien/Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, 1997, p. 99-110.

[49] Cf.: Arquivo Particular – *Diário exacto, das minhas Viagens, em 1820 por Galiza, França, Alemanha, Paizes-baixos, Hollanda, e Inglaterra* (1820) e *1828-1829 – Emigração de Portugal – viagem para Dublin, Liverpool, Londres, Paris, Genebra, Italia athe Florença, em 4 de Janr.º 1829* [estes dois documentos estão inéditos].

[50] Cf.: BARREIROS, António José – *História da Literatura Portuguesa* (11.ª Edição), Vol. II. Braga: Editora Pax, 1985, p. 9-21.

[51] Cf.: QUEIROZ, José Francisco Ferreira – *Os Cemitérios do Porto...*, *op. cit.*, Vol. I, Tomo 1.º, p. 505-508.

Interiormente, todos os projectos organizavam-se em torno de um saguão central, iluminado por uma clarabóia. Esta estrutura será, aliás, comum à maioria dos edifícios deste calibre, construídos ao longo de todo o século XIX [52]. E o cuidado que o proprietário colocou no edifício, levou-o mesmo a riscar as portas do edifício, projectos aplicados integralmente [53].

É inteligente a organização espacial do edifício, com o pleno aproveitamento da luz. A clarabóia central, decorada com estuques de gosto de influência *Adam*, permite uma funcional iluminação dos espaços interiores. Também os restantes compartimentos são inundados dessa mesma luz.

Em 1857, a casa ainda estava em obras, levando Oliveira Maya a requerer autorização para a construção do muro de vedação, para o que obteve licença a 28 de Julho desse ano [54]. No ano seguinte, Domingos de Oliveira Maya instalava-se, pela primeira vez, na Casa, acompanhado da sua família [55]. Contudo, ainda faltavam os acabamentos dos tectos, em estuque, boa parte das pinturas e os papéis de parede [56]. Nos meses seguintes, terá sido mobilada, restando ainda o inventário de todo o recheio [57].

Três anos depois, a 2 de Abril de 1860, o muro voltado para a Travessa do Passeio Alegre encontrava-se arruinado, pelo que foi pedida nova licença, concedida a 30 desse mês [58].

De entre as construções da Foz, Pinho Leal apenas destacou dois edifícios: a Quinta do Monte, já então do Barão de Roeda, John Alexander Fladgate, e esta Casa dos Maias, no Passeio Alegre [59]. Já Alberto Pimentel incluiu esta última entre as *de melhor aspecto* [60], juntamente com a dos Viscondes de Pereira Machado [61]. Aliás, destes edifícios afirmaria estarem *longe de ter esse conforto, esse interior cheio de agasalho e de elegancia, que se encontra hoje, por exemplo, na maior parte dos* chalets *da Granja e do Estoril. Eram casas boas – talvez as primeiras casas boas que se construiram na Foz, – mas limitavam-se a possuir pouco mais do que o absolutamente indispensavel para passar dous mezes fóra da terra* [62].

[52] Cf.: GRAÇA, Manuel de Sampayo Pimentel Azevedo – *Construções de Elite...*, *op. cit.*, Vol. II, n.º 14, p. 222-227.
[53] Cf.: *Ibidem*, p. 241.
[54] Cf.: *Ibidem*, p. 234-235.
[55] Acreditamos que se referia a sua irmã Dona Maria Ludovina de Oliveira Maya e ao marido desta, Bernardo Pereira Leitão de Carvalho, com quem viveu sempre.
[56] Cf.: GRAÇA, Manuel de Sampayo Pimentel Azevedo – *Construções de Elite...*, *op. cit.*, Vol. II, n.º 14, p. 262.
[57] Cf.: IDEM, *Ibidem*, p. 264-284. Ainda que pouco comuns, alguns destes inventários têm vindo a ser publicados [cf.: ANTUNES, Manuel Engrácia – «Notas sobre inventários de mobiliário da Câmara Municipal do Porto no século XVIII», *Barroco. Actas do II Congresso Internacional*. Porto: Departamento de Ciências e Técnicas do Património da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2001, p. 439-458. FERREIRA-ALVES, Joaquim Jaime B. – *A Casa Nobre...*, *op. cit.*, p. 112-113].
[58] Cf.: GRAÇA, Manuel de Sampayo Pimentel Azevedo – *Construções de Elite...*, *op. cit.*, Vol. II, n.º 14, p. 236-237.
[59] LEAL, Augusto Soares d'Azevedo de Pinho – *Portugal Antigo e Moderno. Diccionario Geographico, Estatistico, Chorographico, Heraldico, Archeologico, Historico, Biographico e Etymologico de todas as Cidades, Villas e Freguezias de Portugal e de grande numero de Aldeias. Se estas são notaveis por serem patria d'homens célebres por batalhas ou por outros factos importantes que n'ellas tiveram logar, ou por serem solares de familias nobres, ou por monumentos de qualquer natureza, alli existentes. Noticia de muitas Cidades e outras Povoações da Lusitania de que apenas restam vestigios ou sómente a tradição*, Vol. III. Lisboa: Livraria Editora de Mattos Moreira & Companhia, 1876, p. 223.
[60] Cf.: PIMENTEL, Alberto – *O Porto ha trinta annos*. Porto: Livraria Universal de Magalhães & Moniz, Editores, 1893, p. 240.
[61] Desconhecemos qual fosse esta Casa, contudo, sendo a obra de Alberto Pimentel de 1893, podemos pensar ser a Casa de Dona Margarida Rosa Pereira Machado (Pereira Machado), por nós já referida.
[62] PIMENTEL, Alberto – *O Porto ha...*, *op. cit.*, p. 240.

A Casa da Rua Bela, n.º 3

A 5 de Junho de 1860, Domingos de Oliveira Maya apresentou um projecto para a construção de um novo prédio[63], contíguo ao da Rua do Passeio Alegre, mas apenas com frente para a Rua Formosa – actual Rua Bela. Na realidade, a proposta submetida a apreciação municipal propunha *reformar desde os alicerces, subindo-lhe hum andar com águas furtadas*[64]. Ouvidos os membros da Junta das Obras Públicas – entre eles Joaquim da Costa Lima Júnior e José Luiz Nogueira –, foi passada a Licença n.º 332, de 6 de Junho.

Neste segundo edifício, Domingos de Oliveira Maya não demonstrou o mesmo espírito audaz de outrora. Na realidade, o corpo principal do prédio apresenta-se de forma muito contida, dentro da arquitectura banal que desde há muito se vinha fazendo no Porto. A ladear, duas pilastras graníticas, muito pouco profundas; no pano de alvenaria rebocada, rasgam-se três vãos em cada piso: no andar térreo, duas janelas e uma porta, colocada lateralmente; no 1.º andar, duas janelas de peitoril ladeando uma de sacada, de base pétrea pouco saliente. Remata este corpo uma cornija pouco saliente.

É sobre esta cornija que se impõe todo o arrojo do edifício. O terceiro piso – a que a licença chama de *águas furtadas*[65] – ergue-se um arco canopial, emoldurado a granito e rasgado por três vãos: dois óculos, ladeando uma janela de peitoril, esta última rematada superiormente por um arco canopial.

Na realidade, parece repetir-se aqui a solução apresentada na Rua do Passeio Alegre nos vãos do torreão, rematadas por arcos canopiais. E isso acontece em duas escalas diferentes: no contorno do edifício e no vão central do último piso.

Reflexões Finais

A obra de Domingos de Oliveira Maya é escassa. Conhecemos-lhe o risco de duas obras e de seis outros projectos, estes jamais concretizados. Podemos, ainda, arriscar uma atribuição do desenho do seu jazigo familiar. Contudo, Oliveira Maya trouxe novas configurações à Cidade do Porto, criando um alçado de sabor revivalista, que ainda impressiona e marca a Rua do Passeio Alegre.

Onde se inspirou o autor para o risco destes edifícios?

Não foi certamente nas casas dos cunhados, de que foi frequentador assíduo: naquelas do 1.º Visconde de Gouveia – Casas de Sedielos e de Remesal e Quinta de São Gião ou Santa Júlia (todas em Sedielos, Peso da Régua) – e, sobretudo, nas de Bernardo Pereira Leitão de Carvalho – Casa de Santa Cruz (Sé, Lamego), Quinta de Valle de Abraham (Cambres, Lamego) e Casa Grande de Poiares (Poiares, Peso da Régua)[66]. Todos estes edifícios são construções solarengas, dentro da arquitectura vernacular de tradição barroca, com apontamentos de erudição nos eixos centrais e nalguns elementos decorativos.

Sabemo-lo, também, assíduo viajante pela Europa Central durante a década de 1820, não sendo de desprezar outras viagens nas décadas seguintes. E, pelos dois roteiros de viagem que nos chegaram, sabemos o que viu, por onde andou e as impressões com que

[63] A. H. M. P. – *Livros de Plantas de Casas*, n.º XXV, fl. 230-232.

[64] *Ibidem*, fl. 230.

[65] *Ibidem*.

[66] Por exemplo, em Colónia não deixou de comentar a beleza da Catedral, embora refira o facto de ainda não estar concluída. Noutras paragens, registou o estado ruinoso deste ou daquele monumento, ou a beleza das igrejas e catedrais, num espírito já dentro do primeiro movimento Romântico.

ficou – ora perante a liberdade ideológica no Reino Unido, ora perante as obras de Arte dos mais diversos locais que visitou[67].

Sabemo-lo, finalmente, cioso do seu estatuto de aristocrata, que poderia ter projectado para as obras que fez construir. Contudo, assim o não fez: o "solar de família" estava já fixado na Quinta do Paiço e a residência permanente e urbana na Casa da Rua das Flores. As novas Casas da Foz do Douro deveriam servir apenas como construções de vilegiatura e como tal deviam ser entendidas. Pelo que não tinham de adquirir um aspecto solarengo, radicado na tradição dos séculos anteriores; mas, tão somente, mostrar o cariz nobre do seu proprietário.

É assim que entendemos liberdade na concepção destas construções, onde o autor/encomendador pôde recorrer a estéticas românticas, misturando gostos revivalistas e revisitando estéticas. No alçado do Passeio Alegre, encontramos um carácter profundamente medievalista, pontuado com vãos de sabor *neo-tudor* e com decorações neo-barrocas. Já os restantes alçados apresentam-se desinteressantes e desprovidos de decoração. O mesmo acontecerá na Casa da Rua Bela, apenas animada pelo remate superior.

Por curiosidade, referimos um pequeno papel guardado em Arquivo Privado, escrito em jeito de anúncio jornalístico, onde Domingos de Oliveira Maya declarava estar construída a Casa da Rua do Passeio Alegre, avisando, desde logo, que a mesma não estava disponível para receber ninguém, *nem mesmo pombinhos recém-casados*

Fig. 1
Retrato fotográfico de
Domingos de Oliveira Maya
[Col. do Autor

[67] Arquivo Privado – *Representações da Família Oliveira Maia.*

Fig. 2
Fac-simile da assinatura de Domingos de Oliveira Maya

Fig. 3
Casa dos *Oliveira Maya*, na Rua do Passeio Alegre, n.º 954
[Fotografia do Autor, 2004]

Fig. 4
Casa dos *Oliveira Maya*, na Rua Bela, n.º 3
[Fotografia do Autor, 2005]

Fernando Lemos: um artesão dos tempos modernos

Margarida ACCIAIUOLI

Pouco tempo depois de ter procurado refúgio no Brasil, em 1953, Fernando Lemos foi para S. Paulo colaborar na montagem de uma exposição histórica sobre a cidade paulista, a convite de Jaime Cortesão. Lemos tornara-se um pintor famoso em Lisboa, graças à sua participação na exposição surrealista da Casa Jalco, onde apresentara um conjunto de 125 obras, entre óleos, guaches, desenhos e fotografias, e agradou-lhe especialmente o facto de ser tentado a pôr à prova os seus talentos no domínio do desenho gráfico, uma prática que de resto conhecia. Durante anos trabalhara em editoras, agências de publicidade e litografias industriais como impressor e desenhador, e expusera mesmo cartazes seus. Mas em Portugal, essa actividade não tinha ainda nada a oferecer. Este facto veio a revelar-se quase tão determinante para o futuro de Lemos como as perspectivas que no Brasil se lhe abriram. Em 1954 realiza no Museu de Arte Moderna de S. Paulo uma exposição individual de Desenho. Nesse mesmo ano e no seguinte integra a secção de Desenho da II e III Bienal de São Paulo. E em 1957 era-lhe atribuído o Prémio de "Melhor desenhista" brasileiro na IV Bienal de S. Paulo, tendo tido então, pela primeira vez na vida, reais oportunidades de ampliar esta variante do seu trabalho.

A partir do convite de Jaime Cortesão, na altura contratado para ser o coordenador da mostra histórica que se pretendia fazer sobre a cidade paulista, colabora com Manuel Lapa na montagem da Exposição da História de São Paulo em 1954, programada no âmbito das Comemorações do IV Centenário da fundação dessa cidade, e executa ilustrações e painéis, desenhando vitrines, realizando paralelamente um importante painel decorativo com 20 por 6 metros, alusivo ao seu crescimento. Com ele ganha o desafio que se havia imposto e ajusta-se ao seu novo país. As entidades ligadas à cultura, dos museus e galerias a empresas, passam a chamá-lo para outras iniciativas.Exposições individuais de Desenho em 1956 e 1958 no Museu de Arte Moderna de S. Paulo mostravam a pujança deste seu trabalho, estendendo a sua fama como Desenhador. A participação em representações brasileiras intensifica-se com a sua integração nas mostras "The Fourth International Exibition" (Japão,1957), "Desenhistas Contemporâneos da América Latina" (Pan-América Union, Washington, 1959), "Artistas do Acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo" (Assumpción, Paraguay,1959), "12 Artistas Brasileiros" (Israel, Cuba e Colômbia,1960) e "Brazilian Art Today" (Londres e Viena, 1965), e o seu trabalho começou a ser conhecido.

Revistas como a "Manchete", a "Revista da Semana", a "Sombra" e "Padrão", jornais como o "Estadão" e "O Estado de S. Paulo", e editoras como a "Edaméis" e a "Giroflé" (dedicada a livros para crianças), passam a solicitar a sua colaboração. Ao mesmo tempo, empresas importantes disputam o seu trabalho (Tapeçarias decorativas para a TAP Portugal nas sedes de São Paulo e do Rio de Janeiro ; desenho e projectos de tecidos para o Salão da Rhodia), e instituições oficiais contratam-no para planificar os Stands das suas

representações no estrangeiro (Pavilhões do Brasil na U.S. World Trade Fair, Nova Iorque, em 1957 e na V Feira Internacional de Tóquio em 1963). E acaba por ajudar a criar a Associação Brasileira de Desenho Industrial em 1965.

Entretanto organiza e integra a I e II Bienal Internacional de Desenho Industrial no Museu de Arte Moderna de São Paulo e ganha o prémio de "melhor capa de livro" e "melhor apresentação gráfica" em 1963, neste último certame.

Entre as consequências desta distinção destacava-se, pelo menos para Lemos, o facto deste reconhecimento dizer respeito a uma prática específica do seu trabalho e de a consagração revelar a importância dele. Por outras palavras, reconhecia-se que as suas propostas no domínio do desenho gráfico tinham trazido novidade e que elas ajudariam a consolidar a afirmação internacional do "design" brasileiro que começara a dar os primeiros passos.

A verdade é que embora Lemos se tivesse afirmado com uma geração de artistas que explorava formas e tamanhos de papéis e letras, além de imagens e cores para criar identidade visual de produtos e serviços, ele não se acomodara nessa experimentação. Sempre que utilizava o desenho – quer sob a forma de ilustração, quer sob a forma de logotipo, tal como no-lo dá a conhecer o projecto de programação visual para o Memorial da América Latina – era a consistência da concepção que era própria ao Desenho que os tornava, por assim dizer, reais, tornando-os susceptíveis de serem entendidos por todos. A comunicação que se estabelecia transformava o desenho em desígnio e o desígnio dava consistência ao desenho fazendo com ele se transformasse num produto e não numa representação. Por outras palavras, ele entendia o design como um dos destinos possíveis do desenho sem ver nisso nenhuma contradição. Era como se, provisoriamente, o campo do desenho se tivesse tornado tão lato que incluía todas as manifestações da sua criação incontornavel.

Se somarmos estes elementos – o papel do desenho e o desejo de fazer dele um instrumento de comunicação – a sua acção como designer é fácil de compreender, nas circunstâncias da época. Mas o factor mais importante foi que as encomendas recebidas colocaram-no em contacto quotidiano com aquilo que a sua percepção já lhe dissera ser a realidade: o «design» era uma forma de se relacionar com o mundo. Doravante, já não se veria obrigado a ser o pintor, o poeta, o fotógrafo, o desenhador ; havia o «design» que podia fazer dele todas essas coisas.

A partir daqui tudo se clarificou. Mal se juntou com os designers, descobriu que para transformar uma ideia numa coisa não bastava "ser um artista"; era preciso ser-se convictamente um artífice; para exprimir visualmente um conceito, o designer deveria dispor-se a socorrer-se de tudo o que o rodeava, colhendo e organizando a informação da melhor maneira possível. Design era, assim, sinónimo de criação, e, como bem viu Frederico Morais em 1970, para Lemos, era indiferente que essa criação fosse um quadro, uma embalagem, um símbolo ou um pavilhão de uma Bienal [1]. Por esta via, Lemos tentava enraizar o desenho. E depois de o ter feito descer à terra como "design", assumia o seu destino pela necessidade e força da imagem das coisas, dando-lhe uma mais cabal concretização.

2.º

O meio artístico brasileiro, mesmo com a sua proverbial abertura, devia achar esta estratégia errada e infrutífera. Mas ela não era nem uma coisa nem outra. Lemos colocara os seus dons ao serviço da indústria e elogiava a produção em série como via de comuni-

[1] Frederico Morais, in "Diário de Notícias", Rio de Janeiro, 8 de Janeiro de 1970

cação directa e de acesso fácil. Por mais óbvios que fossem os seus contributos na aprendizagem da economia de meios, do uso da racionalidade de materiais e ideias, os críticos não viam com naturalidade esta descida às coisas. E, mesmo nos casos em que essa prática foi entendida, não raras vezes se insistia no caracter "gráfico" que o seu trabalho tomava, materializando assim as consequências da suposta traição que ele cometia ao fazer do «design» um destino possível do desenho, dentro de todos os outros que ele encerra. Mas, na verdade, a questão tinha razão de ser.

Ao mesmo tempo que a arte abstracta recém-desembarcada no Brasil por via da Bienal de São Paulo chegava aos museus – e depois, a arte concreta – a articulação do jornalismo cultural com as artes plásticas tinha criado um mercado de trabalho paralelo, com importância significativa. Os campos de intervenção plástica estavam, porém, profundamente separados. Os pintores, que nesses anos ainda entravam em polémicas, acreditavam apesar de tudo na vitória transcendental da pintura, e perdiam-se na discussão da abstracção-figuração, nas virtudes do realismo, no pronunciamento do concretismo e até, alguns, na poesia concreta. Os designers, apertados pela realidade do mercado, queriam acima de tudo responder aos desafios do desenho no século XX, dar identidade às imagens, projectá-las para além dos produtos e muito naturalmente situavam-se de outra maneira. Para Lemos, como de resto para grande parte dos designers, a imagem estabelecera o seu império e a criação plástica de uma marca tornava-se, com as suas regras, um património mais acessível do que a pintura. Por outro lado, Lemos não se sentia protegido pela unicidade da obra de arte e defendia os múltiplos com calor e naturalidade. Os parentescos que alguns avançavam ou que diziam encontrar em Lemos e o Grupo de pintores que o culto do Abstraccionismo tinha formado com Ostrower, Goeldi, Clovis Graciano, Flávio de Carvalho, Carlos da Silva Prado, Anísio Medeiros, Aldemir Martins e até com Arnaldo Pedroso d!Horta (de quem ele era, de resto, amigo), não se podia de facto verificar. Lemos nunca via o desenho fora da sua concretização nem o podia ver. Por isso se empenhara tanto no projecto gráfico do Suplemento Literário do jornal "Estadão", criado em 1956 e planeado por António Cândido, no qual activamente colaborou com Mira Schendel e António Lizárraga (sob o signo de um abstraccionismo nem sempre entendido da mesma maneira) e com Aldemir Martins, Marcelo Grassmann e Wesley Dukee (os melhores desenhadores figurativos brasileiros destes anos). E também por isso mesmo, era compreendido pelos arquitectos, com os quais na realidade muito trabalhou. Mas a verdade é que ele prosseguia sozinho sem universo comum. A luta era realmente entre ele e o desenho.

3.º

Em 1959, o desenho converter-se-á então não numa forma de expressão plástica, mas na única. Fora, aliás, o que o júri de premiação da IV Bienal de São Paulo vira já em 1957, quando lhe conferiu a distinção de "Melhor desenhista brasileiro". Era a confirmação suprema do pintor como desenhador. O expositor da Casa Jalco de 1952 podia angustiar-se por ter deixado de lado a pintura, e angustiar-se ainda por não sentir necessidade de pintar. Mas não se envergonhava de avançar neste caminho.

Esta parece ser a substância dos Desenhos expostos na Galeria de Arte São Luís (São Paulo, 1960) e na II Exposição de Artes Plásticas (Lisboa,Fundação C. Gulbenkian, 1962). Os trabalhos que em ambas apresenta nasceram já para cá daquelas macro células recortadas que apareciam nos desenhos de 1958. Eles são imagens delas, "justapostas e sobrepostas, formas negras agudamente delineadas", "siluetas", nas quais "as rectas se contrapõem

às curvas, mas onde a referência inexiste em seu abstraccionismo concreto", como escreveu Aracy Amaral [2]. E tanto vale dizer que não havia ali mais timidez ou que havia afirmação, como Milliet intuiu em 1959, na apresentação do catálogo da exposição "10 desenhos a nanquim", realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Em 1965, o projecto de criação do atelier de "design" – "Estudo de Criação Mairity" –, que funda com os designers Aldemir Martins, Andálio Dantas e Décio Pignatari e com os fotógrafos Paulo Namorado, George Torok, Luís Autuori e Jorge Bodansky, levou-o a entender o processo de produção e comercialização do desenho e a fortalecer a sua crença nas virtualidades deste trabalho. Pensava, naturalmente, no carácter pedagógico do respeito pela economia de meios e rentabilidade de processos que a sua actividade de designer era obrigada a observar. Mas que valia essa actividade comparada com o ofício grandioso de pintor ? Como podia o pintor defender ali o papel que reservara ao desenho? E como podia estar tão certo de que o desenho se afirmava no "design" com uma força idêntica à da pintura? Para responder a esses problemas, ele lança-se na pintura. De resto, a afirmação interna do desenho tal como o vemos em 1960-62, atravessava já todas as telas que ele mostrara em 1962, na Galeria de Arte São Luís. Por isso elas pareceram na altura tão próximas do seu desenho. E talvez também por isso, Lemos tenha declarado, em entrevista dada à imprensa, que "a pintura é modo de bater papo" [3].

4.º

Podemos dizer que essa declaração era o abandono definitivo da sacralização da pintura e o regresso da tónica da sua vertente artesanal. A projecção permanente da problemática gráfica, "rigor operacional", reflectia-se também no modo como se revolviam aquelas telas. E certamente, por isso, se pôde escrever que, na sala da Bienal paulista de 1965, onde apresentou individualmente o seu trabalho, o que se via eram "desenhos tornados pintura, tinta vinílica substituíndo o nanquim, o gráfico porém mantendo o domínio sobre o pintor – vinho/negro, cinza/negro, branco-branco em texturas diversas" [4]. Eram composições rigorosas através de graduações cromáticas surdas, "retorno silencioso da cor", em que "os brancos são forma, em outras se transformando em espaço entrevisto- versões de um caligrafismo absorvido pelo formalista ocidental."

Mas foi preciso chegar a 1969 para vermos então o desenho tornar-se pintura. Entre dúzias de quadros desconhecidos, a Galeria Bonino, no Rio de Janeiro, mostrava um trabalho que criava realmente pintura e não a aludia apenas. Isto é, ela não estava ao serviço do desenho. Era o desenho que se colocava ao serviço dela. De uma maneira inconsciente essa parecia ser a situação do seu desenho desde 1965-67 e nessa medida é bem verdade que do seu pincel passara a nascer " uma pintura de substância, na qual a forma enfeixada por um contorno que é gráfico pelo seu recorte límpido, mas sobretudo pela factura (...) é nutrida de matéria, ou melhor é essencialmente matéria"; sem claro-escuros, sem modelados – "côr chapada que se adensa ou condensa em profundidade" [5].

Claro está que a pintura trazia para a zona clara do seu entendimento a aventura do desenho. Dele conservava ainda a força propositiva da linha que se desenvolvia em ritmo; mas essa passagem agora não se apoiava mais nela, porque, como então Mário Pedrosa viu

[2] Aracy, A Amaral, "Notas à margem de uma obra", in Colóquio/Artes, nº30,Lisboa, Janeiro, 1973,pp.5-13
[3] António Contente,"Fernando Lemos: Pintura é modo de bater papo", in V. H.,24 deAbril de 1962
[4] Aracy A. Amaral, "Notas à margem de uma obra" Colóquio Artes,nº30,Janeiro 1973,p.5-13
[5] Sérgio Milliet,"Um Desenhista", in Estado de São Paulo, 6 de Setembro de 1956. Ver também "Do límpido barroco", in O Estado de São Paulo, 28 de Janeiro de 1956

e escreveu no catálogo dessa exposição, a linha "logo cai como um foguete que se queima, voltando sobre si mesma para espairar-se como forma". Forma geralmente fechada, pesada, que se desvanece num processo ritmíco que avança e recua, que se volta para fora ou se mete para dentro em ramificações, em "cachos", mas não em filigranas.

Seja como for, estava confirmado que era a pintura que ocupava agora a sua atenção. Lemos dispunha nesse momento de condições para se afirmar como pintor. Mas em entrevista dada a Jayme Maurício, seu companheiro de lutas e militâncias gráficas, ele decide confessar que nunca se sentiu "o pintor", "o poeta", "o desenhador ". Sentia-se "designer", com a consciência que ganhara nas fábricas, nas litografias, no mercado e no mundo da produção, "onde a arte é programa, onde as ideias passam pelo projecto antes de serem produto". E referia que aprendera que uma ideia só era uma ideia quando se transformava numa coisa. A sua pintura era assim uma ideia que se transformara numa exposição e por isso mesmo interessava ver nela "uma forma de conhecimento".[6]

Como era de prever estas afirmações tiveram consequências. A 8 de Janeiro de 1970, no "Diário de Notícias" do Rio de Janeiro, Frederico Morais, fazendo um balanço das actividades artísticas do ano anterior, referia que, durante a exposição de Lemos na Galeria Bonino, uma afirmação do pintor "assustou muitos colunistas da praça". Talvez ele tenha querido escrever "escandalizado", mas a verdade é que procurou demonstrar como ela era, no entanto, e do ponto de vista do pintor, "absolutamente correcta". E explicava que o que Lemos fazia era "design" na medida em que um determinado número de elementos formais e materiais (côr, forma, tela, etc) devem ser organizados da melhor maneira possível. "Design" era, assim, sinónimo de criação e, neste caso, defendia que "tanto faz que essa criação seja um quadro, uma embalagem, um símbolo ou o pavilhão de uma Bienal".

5.º

Entretanto, Lemos retomara o desenho "como forma de conhecimento e ritmo de caligrafia pensante". Voltara às pequenas dimensões, a um desenho que se pode colocar mais próximo. Nos seus cadernos pensa o fenómeno da Televisão e a abordagem da sua imagem, que trouxera novo código e tempo vivencial: tempo interrupto, sequencial, que deixa fantasmas na memória numa mistura de imagens que lembra os sonhos.

Evidentemente que o motivo da Televisão não era único nem exclusivo. O seu desenho há muito que se atribuía funções diversas e continuava a usar as suas relações com o "design" para prosseguir a sua marcha. Em 1983, Lemos informava cuidadosamente, no folheto-catálogo da exposição realizada na Fundação Gulbenkian, sob o título "Desenhos, Memória", como esse trabalho se desenvolvia. Eis alguns passos, a título de ilustração: "neste momento o meu traço é ininterrupto, movimento indefinido, porém claro"; "necessariamente claro, isto é, translúcido, gráfico e atento na captação e no registo isento de emotividade"; "quase desmotivado do porquê, sem coleta de dados, como acontece com o design na suas atitudes maiores"; "desenho que se fez sonho aberto e incendiado de luz, tão indiscutível como indecifrável". E porque "o desenho articula-se, linha líquida sem tempo nem lugar premeditado", e porque "percorre um destino crítico, questiona-se, desconhece o que vai aprendendo na improvisação do perigo e na imensidão dos vácuos", ele deixa bem claro que o assunto é o design. E é precisamente porque "o desenho não faz da mão um destino macio e habilidoso atrás da expressividade e dos efeitos da casualidade" que ele confia em instrumentos intermediários para se "aperfeiçoar".

[6] "Fernando Lemos na Bonino:'não sou pintor, pinto", in O Estado de São Paulo, 3 de Setembro de 1969

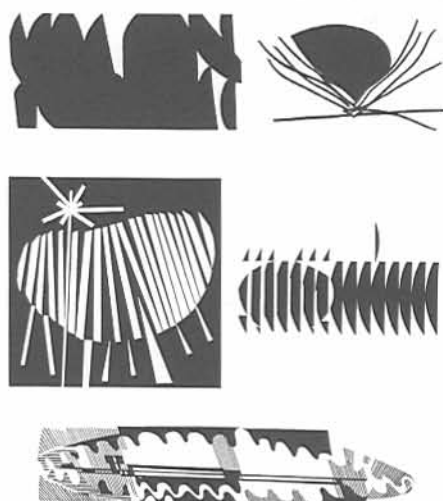
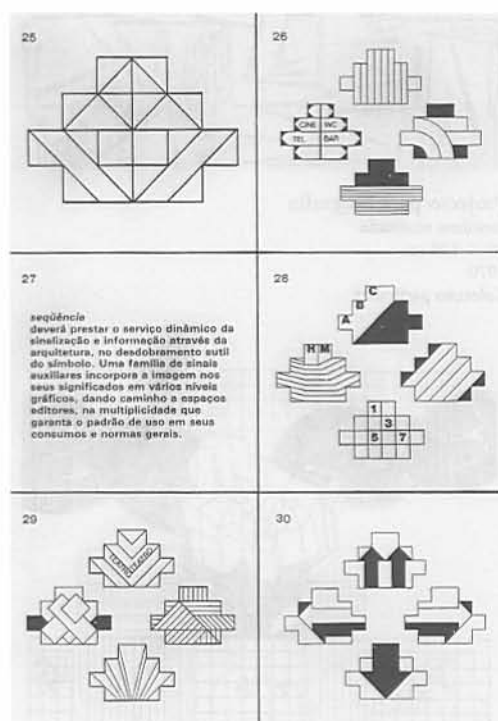
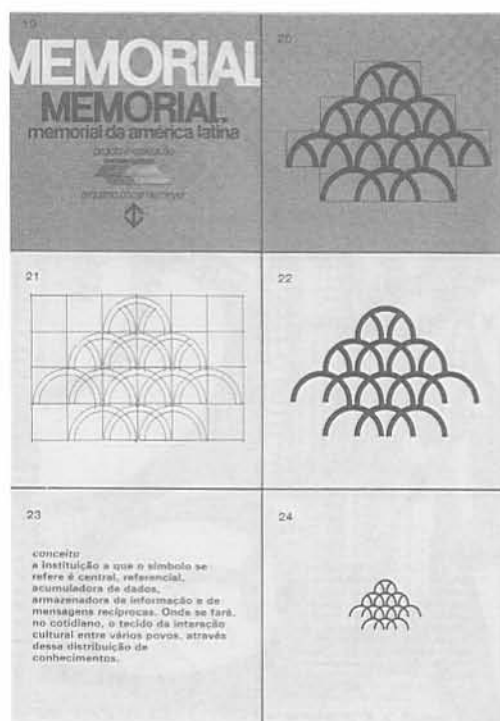
Quando a exposição foi inaugurada causou grande perplexidade. Sabemos hoje que o que Lemos dizia no catálogo era apenas uma ínfima parcela do que pensava, mas nesse tempo tais reflexões ainda provocavam desconfiança. Na verdade, a técnica de manipulação de materiais tinha-o feito descobrir as virtualidades de "uma superfície serena, lisa, de refinado acabamento" produzida industrialmente, "sem texturas nem resquícios de emotividade": a chapa de alumínio sensibilizado que fazia a transferência do fotolito para a impressão de offset. Entretanto, ela aparecia como suporte, substituindo o papel. Com a transferência do papel para a chapa de alumínio, ele eternizava neste novo material a integridade do desenho e tornava possível uma copiagem de tiragens múltiplas, fazendo-o então matriz ao mesmo tempo que reprodução, múltiplo e seu próprio original.

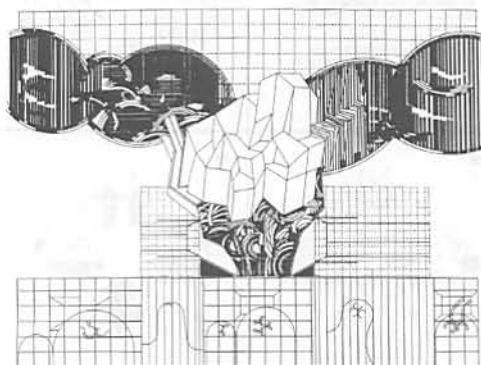
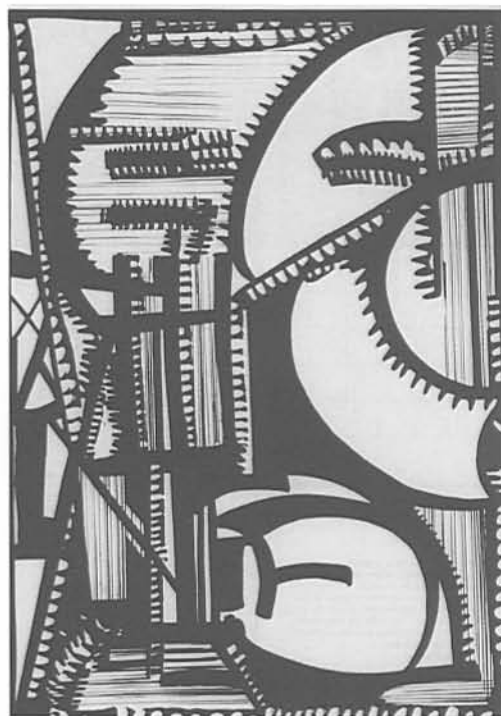
E o motivo era óbvio. Lemos fizera aquilo que todos os designers fazem quando entregues a si mesmos: proclamara o poder do desenho tornando-o puro objecto. Pois acontece que este poder, de todas as formas proclamado, não foi logo entendido. Tomou-se como uma experiência sem mais consequências. Mas Lemos era suficientemente perspicaz para afirmar o método por detrás da experiência Ele dera a conhecer as regras do jogo com o qual estava a jogar, e naturalmente esperava ser compreendido. Infelizmente esquecera um pequeno pormenor: o desenho em Portugal não ganhara o estatuto que depois alcançaria, ou ganhara, sem que isso fosse dito, sobretudo se quem dizia era um dos seus praticantes mais confessos.

6.º

Para aquele que é aqui o meu propósito – fundamentar a tese de que Lemos pode ser considerado um artesão do século XX – o projecto do logotipo para o Memorial da América Latina, realizado entre 1987-88, é uma peça central. Com efeito, do ponto de vista artístico, é uma obra singular. Contém preciosas informações sobre a pesquisa feita, entre as quais a célebre ideia de utilizar a forma de um bumerangue, cujo movimento de vai e vem, que traduz essencialmente o gesto de ida e volta, a troca de informação, a permuta de conhecimento, ainda hoje é eficaz. Ele partira de um objecto lúdico de grande popularidade, instrumento elementar na sua forma. E o seu movimento, como explica Lemos, parecia definir a razão maior do Memorial, "todo o espaço aberto, a interacção cultural do continente. Movimento pendular, binário e constante na referência cultural a centralizar e descentralizar." Na pesquisa deste sinal, o bumerangue foi perdendo a força emblemática de origem preservando-se apenas a sua anatomia: um arco, duas terminais, entrada e saída, emissão e recepção, transformação e multiplicidade, memória e registo – a democracia e a criatividade. E assim foi ao encontro de volumes cuja tensão formal procurou familiarizar com a arquitectura que informava o projecto do Memorial, da autoria de Óscar Niemeyer.

Sem dúvida, que este trabalho defende com toda a convicção coisas que são mais do que «design». Em 1988, Lemos escrevia que "é pela comunicação visual, pela gráfica que imprime o olhar, que se leva o homem ao produto, enquanto, pelo design, em toda a sua dimensão, se leva o produto ao homem", distinguindo assim os dois processos [7]. A sua relação com a realidade é efectivamente aquela que ele descreve como acção comprometida e nessa aposta depositou a vida e a obra como poucos o fizeram. Entretanto não abdicou dos processos artesanais descobrindo instintivamente aquilo que os historiadores se mostram sistematicamente incapazes de perceber: ou seja, que os designers são os artesãos modernos.

[7] Fernando Lemos, "Na casca do ovo, o princípio do desenho industrial", São Paulo, Edições Rosari, 2003

Ilustrações para o Suplemento literário de *O Estadão de São Paulo*
guache sobre papel
10 × 10 cm (cada)
1956 – 1967
Colecção particular

Projecto para litografia
cartolina recortada
40 × 120 cm
1979
Colecção particular

Desenho (série *Memórias n.º 1*)
serigrafia/chapa de zinco — 1/3
51 × 64,5 cm
1984
Colecção CAMJAP/FCG

Desenho (série Prémio IV Bienal de São Paulo)
tinta-da-china sobre papel
100 × 70 cm
1957
Colecção particular

Discussões técnicas em torno do sistema defensivo da Paraíba no século XVIII: uma "guerra de conhecimentos" entremeada pelo Atlântico.

Maria Berthilde de Barros Lima e MOURA FILHA

Entre o final do século XVI e o princípio do XVII, decorria o processo de reconquista do território setentrional do Brasil, sendo o objetivo ocupar o litoral até a linha demarcatória de Tordesilhas. A estratégia adotada fundamentava-se na criação de um sistema defensivo associado à fundação de cidades que serviam de suporte para o povoamento e colonização do território, até então sujeito ao constante assédio de franceses.

Neste contexto foi fundada a cidade de Filipeía de Nossa Senhora das Neves, em 1585, sede da capitania da Paraíba criada por iniciativa direta da Coroa portuguesa. Assumiam a capitania e a cidade um caráter estratégico e defensivo, tanto em relação à ocupação das demais capitanias da região, quanto à colonização do território paraibano que se tornaria inviável sem estes escudos para defesa daquele nascente povoamento. Cabe observar que a Coroa portuguesa ao nomear o primeiro capitão da conquista da Paraíba, já determinava por Regimento, que este deveria edificar um forte no lugar do Cabedelo – margem Sul do Rio Paraíba. (FIGURA 1)

Apesar da reconhecida função defensiva que tinha a Paraíba naquela época, a edificação das suas fortificações foi uma história protagonizada pelos "homens da governança". Em documentos de época, há referências sobre diversos momentos nos quais havendo decisões a tomar sobre a administração da capitania, o capitão-mor nomeado pelo rei de Portugal para o governo da Paraíba, associava-se aos oficiais da Câmara e da Fazenda e aos homens "nobres e ricos da terra" a fim de deliberarem sobre as mesmas.

Em nada diferia o procedimento quando se tratava da construção das fortificações, pois perante a ausência de mestres ou engenheiros tecnicamente habilitados para planejar e executar tais obras, eram as mesmas encaminhadas pelos capitães-mores utilizando recursos da Fazenda Real ou de particulares.[1] A exemplo, o Forte do Varadouro, foi

[1] A atuação de mestres e engenheiros na Paraíba do século XVI é uma questão sobre a qual ainda não há subsídios suficientes para delimitar o alcance da ação desses profissionais. O relato de um padre jesuíta intitulado o *Summario das armadas*, sendo uma crônica de época sobre a fundação da Paraíba, deixou registrado o nome de "Manuel Fernandes, mestre das obras d'el rei", embora não o associando aos possíveis planos e obras que tenha executado na capitania, sendo este mestre uma incógnita, pois através das fontes documentais nada foi possível encontrar sobre sua origem ou outros serviços prestados à Coroa portuguesa. SUMMARIO das armadas que se fizeram, e guerras que se deram na conquista do rio Parayba; escripto e feito por mandado do muito reverendo padre em Christo, o padre Chistovam de Gouveia, visitador da Companhia de Jesus, de toda a provincia do Brasil. *Iris*. Vol I. Rio de Janeiro, 1848. p. 66 e 68.
Da mesma forma, através do *Summario das armadas* fica inequívoca a participação de Christovão Lins na construção do forte da cidade, núcleo inicial da Filipéia. No entanto, esta informação foi interpretada de forma distorcida por alguns investigadores, sendo recorrente a afirmativa de que "Cristóvão Lins foi o primeiro arquiteto urbanista da Filipéia". Confirmam as fontes documentais ser este fidalgo alemão, membro de uma família que por gerações teve engenhos no "*curado de Camaragibe distrito da villa de Porto Calvo*", em Pernambuco, mas não há qualquer referência quanto à formação de Cristóvão Lins como arquiteto, urbanista ou engenheiro

erguido na década de 1620, por ordem do capitão-mor Antônio de Albuquerque para defesa direta da Filipéia contra as invasões holandesas, mas edificado por Manuel Pires Correia, proprietário de engenhos na várzea do Rio Paraíba e detentor do cargo de capitão deste forte entre os anos de 1626 a 1636.[2]

Este tipo de procedimento parece ter sido comum nas colônias portuguesas, pois se em diversos campos do conhecimento – como a cartografia, cosmografia, náutica – Portugal sempre deteve grande avanço, por outro lado, no século XVI, ainda contava com poucos engenheiros, não disponibilizando de mão-de-obra especializada capaz de abarcar a demanda nos territórios do ultramar. A função deste "técnico especializado", muitas vezes, confundia-se com a "figura polivalente do capitão, ao mesmo tempo conquistador, comerciante e construtor".[3]

No caso específico da Paraíba, até o início do século XVIII, os capitães-mores tiveram quase total soberania sobre as decisões referentes à construção das fortificações e demais obras pública, porque perante a falta de engenheiros encaminhados pelo poder metropolitano para servir na capitania, esporadicamente, vinham estes de Pernambuco prestar alguma assistência na Paraíba. Em finais do século XVII, registraram os documentos a atuação dos engenheiros de Pernambuco João Alves Coutino, José Pais Esteves e Pedro Correia, até que em 1716, foi criado o cargo de capitão engenheiro da Paraíba, para o qual foi nomeado Luís Xavier Bernardo.[4]

Portanto, na Paraíba foi lento e tardio o processo de redefinição de papéis entre a figura exclusiva do "capitão conquistador e construtor" e a presença dos engenheiros a serviço da Coroa portuguesa, com os quais aqueles capitães passaram a compartilhar a tarefa de fazer o povoamento e defesa do território.

A fim de exemplificar como decorreu esta mudança de procedimento, remete-se à atuação do capitão-mor Pedro Monteiro de Macedo (1734-1744), o qual pôs em grande evidência durante o seu governo a necessidade de reforçar o sistema de defesa da Paraíba, na época reduzido apenas ao Forte do Cabedelo. O episódio a seguir relatado é representativo quanto aos conflitos que surgiam entre os "capitães" com formação nos campos de batalha e os "engenheiros" detentores de conhecimentos acadêmicos. O mesmo episódio demonstra a forma de circulação do conhecimento sobre a engenharia militar entre o Reino e o Brasil, transparecendo que no século XVIII havia uma sintonia entre os técnicos atuantes nos dois lados do Atlântico. Observando estes dois aspectos, passa-se a relatar o fato que teve início em 1736, quando Pedro Monteiro de Macedo, retomando uma idéia descartada pelo engenheiro José Pais Esteves, no final do século XVII, apresentou ao Reino sua proposta para:

> *"em hum pontal proximo a esta sidade, formar huma sidadella de fachina, e estacas, tanto para freio dos moradores, quanto para devidir as moniçoins, que não era rezão estarem expostas todas em a fortaleza, porque sercada esta, ficava impossebellitado o seu socorro, e perdida, o seria tambem toda a capitania, por não aver outras moniçoins, nem defensa alguma para segundo oposito; allem de que,*

militar, sendo ele um dos tantos "*homens brancos de qualidade*", que participaram na conquista da Paraíba, lhe sendo confiada por algum tempo a obra do forte da cidade. I.A.N./T.T. – Habilitação da Ordem de Cristo – Letra C, Maço 1, Doc. 5. e I.A.N./T.T. – Registro Geral de Mercês – D. Pedro II – Liv. 10 – fl. 356.

[2] I.A.N./T.T. – Chancelaria de D. Filipe III – Liv. 36 – fl. 49 e 49v.

[3] ARAÚJO, Renata Malcher de – Engenharia Militar e Urbanismo. In. MOREIRA, Rafael. (dir.) – *História das Fortificações portuguesas no mundo*. Lisboa: Alfa, 1989, p. 255.

[4] I.A.N./T.T. – Registro Geral de Mercês – D. João V – Liv. 8 – fl. 43.

> *ficando a cidade distante so da costa, duas legoas pequenas, era forsozo ter algum abrigo, em que segurassem os moradores os seus moveis, de alguma invasão repentina*".[5]

Esta cidadela seria construída "*de saibro, e barro, a pillão*", e estaria situada em "*hum sitio dos Padres da Companhia, que com grande vontade offereciāo*" em troca de alguma recompensa. O custo desta fortificação não excederia um conto de réis, visto que seria utilizada a mão-de-obra de soldados e índios, com a eventual colaboração dos "*negros dos moradores*". (FIGURA 2)

A proposta foi submetida à apreciação dos engenheiros de Pernambuco e do Reino, onde Manuel da Maia foi o primeiro a avaliá-la, atendo-se nos três pontos utilizados para justificar a fortificação da cidade, e sobre estes desenvolveu o seguinte parecer:

> "*Respondo ao primeiro ponto, que me parece muyto justo se dividão as munições, principalmente a da polvora (...)*
>
> *Na segunda cauza, porque se quer fazer a dita cidadella, encontro alguma impropriedade; e vem a ser, que a cidadella suppoem praça fortificada, de cujas obras se podem os moradores senhorear, lançando fóra a guarnição, ou matando-a, e fazendose nella fortes contra os seus soberanos; o que no cazo presente não concorre; porque não sei que aquella cidade tenha fortificação alguma, que a cidadella haja de dominar para pôr freyo aos moradores; nem aquelles moradores parecem dignos de tal sospeita, ainda no cazo de ser fortificada a cidade; porque não são povos estrangeiros conquistados de novo, e costumados a rebelarse, que são as gentes para quem, e contra quem se inventarão as cidadellas.*
>
> *Contra a 3ª rezão de servir a dita cidadella de refugio aos moradores para guardarem os seus moveis em hum assalto repentino, se me offerece a difficuldade de que naquelle repente possão os moradores mudar com tanta promptidão os moveis para a cidadella, como os pyratas lho poderão impedir; pois não se conduzem os moveis de huma Igreja Matriz sumptuoza, Caza de Misericordia, quatro conventos, e huma outra Igreja, alem dos demais de mil moradores, em que não falta nobreza, e comercio, com tanta facilidade e presteza, como a de hum assalto repentino*".[6]

Todavia, por achar conveniente fortificar a cidade, Manuel da Maia sugeriu substituir esta "*cidadela*" por "*huma boa trincheira de campanha*" com baluartes, dentro dos quais se defenderia a população de um ataque repentino e ficariam distribuidos os armazéns para munição. Ao fim do seu parecer, solicitou que o mesmo fosse submetido à apreciação do engenheiro-mor do Reino, Manuel de Azevedo Fortes, que pouco acrescentou ao que disse Manuel da Maia e aconselhou que o engenheiro de Pernambuco, Diogo da Silveira Veloso, fosse "*aquela cidade para deliniar a dita fortifficação*".[7]

Não agradou a Pedro Monteiro de Macedo ter a sua proposta colocada em causa pelos engenheiros do Reino e logo tratou de se defender, dando início a um "duelo de conhecimentos" com aqueles engenheiros, particularmente com Manuel da Maia, que o criticou pelo uso impróprio do termo "*cidadela*". A este, o capitão-mor respondeu: "*não nego para credito da siencia do Coronel que por ser tão conhessida, como a minha ignorancia, era escuzado luzir com questão de nome*".[8]

---

[5] A.H.U. – ACL_CU_014, Cx.10, Doc. 799.
[6] A.H.U. – ACL_CU_014, Cx.10, Doc. 799.
[7] A.H.U. – ACL_CU_014, Cx.10, Doc. 799.
[8] Segundo Manuel de Azevedo Fortes, "cidadellas são humas praças menores, ordinariamente quadrados, ou pentágonos, que se erigem nas Praças em citio mais conveniente, e servem para ter em sogeição, e obediência os moradores, para que se não revoltem, e queirão entregar a Praça; e são mais necessárias nas Praças de próximo conquistadas: o mesmo uso tinhão antiguamente os castellos". FORTES, Manuel de Azevedo – *O Engenheiro Português*. Tomo I. Lisboa: Direcção da Arma de Engenharia, 1993. p. 16.

Continuou censurando a Manuel da Maia por opinar sem ter o devido conhecimento da realidade local, e contrapôs os argumentos daquele engenheiro quanto a ser a população da Paraíba isenta de suspeitas de sublevação, referindo-se a fatos do gênero ocorridos há pouco tempo em Pernambuco.[9] Ainda considerava preocupante para a segurança do Brasil, as recentes desavenças com os espanhóis, devido aos conflitos gerados em torno da Colônia do Sacramento, e com os franceses, por lhes terem tomado a ilha de Fernando de Noronha.[10] Diante deste contexto, encontrava justificativa para reforçar os investimentos na defesa do litoral brasileiro, entre os quais estava a Paraíba, onde se deveria trabalhar para concluir a fortaleza do Cabedelo, além de edificar "*a que se necessita ainda que de fachina nesta cidade*".[11]

Pedro Monteiro de Macedo ainda contestou Manuel da Maia por considerar inviável que a fortificação proposta servisse de refúgio para os moradores da cidade em caso de invasão. Aqui, confrontou a posição técnica do engenheiro com o seu conhecimento prático, relatando que sua vivência em campos de guerra, lhe dera "*a experiencia que basta como se dão asaltos, e fazem invazoins*", e aprendera que "*sempre ha tempo para recolher os moveis de mais popollozas cidades, que a da Parahiba*". E neste caso particular o tempo era ampliado pelas características da região, porque "*como o Pais he todo coberto de matas não se caminha com a pressa que se imagina, por que o receio das emboscadas fas marchar com cautella, e bater todas as paragens de suspeita*".[12]

Através destes argumentos utilizados para defender sua proposta de fortificar a cidade, Pedro Monteiro de Macedo não escondia o orgulho que tinha da experiência acumulada com sua longa folha de serviços prestados à Coroa portuguesa, e se julgava em posição de questionar a formação dos engenheiros, que considerava eminentemente teórica, os distanciando da realidade. Opinião que assim expressou:

> "*Não posso deixar de responder, que se a arte de engenheiros fora gratia gratis data, he sem duvida que seria virtude particullar conçedida a poucos, mas sendo virtude sientifica que todos podem adquirir, e darse a sy, me admira muyto, que suponho o Coronel que achandome governando esta capitania ainda que a falta de homens, não pudesse a forsa de annos ter sequer o conhessimento para saber se pode, ou não forteficarse esta cidade, o que se fora possivel, não propuzera a fortalleza, ou cidadella que apontei, seguro a Vossa Magestade que reconhesso ao Coronel Manoel da Maya por hum dos grandes engenheiros e doto em todas as siencias que tem Portugal, porem premitame que diga, ainda que seja a custa de romper a modestia, que sedendo lhe em tudo a primazia especullativa, não posso seder lhe na pratica, que adqueri a forsa de servisso, e experiencias*".[13]

---

[9] A.H.U. – ACL_CU_014, Cx.10, Doc. 833.
Pedro Monteiro de Macedo, se referia a Guerra dos Mascates, resultado de um conflito de interesses entre os moradores da Vila de Olinda e do porto do Recife. Olinda era a sede da capitania de Pernambuco, onde residia a nobreza local constituída pelos senhores de engenho. Estes senhores, não aceitavam a reivindicação dos mercadores e comerciantes do Recife, para a elevação daquele porto à condição de vila, pois se sentiam ameaçados pelo crescente poder daquela classe dos "mascates". Com o apoio do governador da capitania, Recife foi elevada a vila, gerando o conflito armado. CARVALHO, Marcus – Guerra dos Mascates. In. SILVA, Maria Beatriz Nizza da (org.) – *Dicionário da História da Colonização Portuguesa no Brasil*. Lisboa; São Paulo: Editorial Verbo, 1994. p. 387.

[10] Entre 1735 e 1737, Portugal e Espanha estavam em guerra pela posse da Colônia do Sacramento, saindo vitoriosos os portugueses. MARQUES, A. H. de Oliveira – *História de Portugal. Do Renascimento às Revoluções Liberais*. Vol. II. 13ª Ed. Lisboa: Editorial Presença, 1998. p. 418.
Por sua vez, a Ilha de Fernando de Noronha servia de porto para os navios franceses, sendo este acesso bloqueado em 1737, por intervenção do governo português. A.H.U. – ACL_CU_015, Cx. 51, Doc. 4489.

[11] A.H.U. – ACL_CU_014, Cx. 10, Doc. 829.

[12] A.H.U. – ACL_CU_014, Cx.10, Doc. 833.

[13] A.H.U. – ACL_CU_014, Cx.10, Doc. 833.

Por fim, Pedro Monteiro de Macedo foi afirmativo ao dizer que não era possível fortificar a cidade da Paraíba da forma como apontava Manuel da Maia, devido à "*sua irregular situação*", sendo a única alternativa viável aquela que apontara. E concluiu: "*este he o meu paresser, em que a forsa de rezão, me fas o por ao voto dos dous mais veneraveis mestres da profição de engenheiros que conhesso tem Portugal, e que so se enganão no que apontão, por não verem a situação da terra, a vista do que Vossa Magestade mandará o que for servido*". [14]

Diante do impasse, em 1738, o Conselho Ultramarino recomendou a D. João V adotar as seguintes medidas: solicitar aos engenheiros Manuel da Maia e Manuel de Azevedo Fortes um novo parecer sobre a matéria, considerando os argumentos apresentados pelo capitão-mor da Paraíba, e ordenar ao engenheiro de Pernambuco, Diogo da Silveira Veloso, que estudasse a viabilidade do projeto de Manuel da Maia. O Conselho Ultramarino também expôs ao rei que deveria autorizar a Pedro Monteiro de Macedo que desse início à fortificação proposta por ele, "*vista a pouca despeza, que poderá importar*" a construção, e por não ser "*conveniente perder tempo, emquanto asiste naquella Cappitania o mesmo Cappitão mor, em quem concorrem as circunstançias de zello, e actividade no serviço de Vossa Magestade, e sciençia militar*". [15]

Entre os anos de 1742 e 1744, a construção desta fortificação transcorreu sob constantes discordâncias. Questões técnicas referentes à execução da obra eram utilizadas como pretexto para camuflar o verdadeiro motivo da polêmica, alimentada pela vaidade e necessidade de afirmação de todos os envolvidos naquele projeto.

Ocorria que após tantas discussões foram apresentados cinco projetos para esta fortificação, nos quais trabalharam os engenheiros de Pernambuco, Diogo da Silveira Veloso e Luís Xavier Bernardo. [16] Entre estes, havia um projeto sempre referido como "*anônimo*", mas que na verdade fora idealizado por Pedro Monteiro de Macedo e riscado por Luís Xavier Bernardo. [17] Uma vez que esta planta anônima foi preterida, sendo aprovada a proposta delineada por Diogo da Silveira, ofendia-se o capitão-mor com seu incontido orgulho e vaidade.

Por isso Pedro Monteiro de Macedo apontava a impossibilidade de adaptar o projeto delineado por Diogo da Silveira ao sítio escolhido para a fortificação, além do mesmo ser considerado pouco eficiente para a defesa da parte baixa da cidade. Mas D. João V ordenou por carta de 29 de Agosto de 1742, que Pedro Monteiro de Macedo desse continuidade à construção da fortificação "*seguindosse a primeira planta do Tenente general Engenheiro Diogo da Silveira Vellozo na forma que aponta o Enginheiro-mór do Reyno Manoel de Azevedo Fortes*". [18]

No ano seguinte, Pedro Monteiro de Macedo voltou a contestar a decisão dos engenheiros do Reino quanto a pôr em execução a planta de Diogo da Silveira. Tendo o objetivo de reforçar seu ponto de vista, solicitou a Luís Xavier Bernardo que avaliasse o projeto em questão, concordando o engenheiro que o mesmo não estava de acordo com a forma do terreno, e não oferecia meios de atacar um inimigo situado na área abaixo da encosta. [19]

[14] A.H.U. – ACL_CU_014, Cx.10, Doc. 833.
[15] A.H.U. – ACL_CU_014, Cx.10, Doc. 865.
[16] Em 1736 o engenheiro Luís Xavier Bernardo foi designado para o posto de "*tenente de mestre de campo general de Pernambuco*", sendo solicitado ao Reino o envio de um substituto para trabalhar na Paraíba. A.H.U. – ACL_CU_014, Cx.10, Doc. 815.
[17] A.H.U. – ACL_CU_014, Cx.11, Doc. 945.
[18] I.H.G.P. – Doc. Coloniais Manuscritos – Ordens Régias – Liv. 4 – fl. 138.
[19] A.H.U. – ACL_CU_014, Cx.12, Doc. 1023.

Sentindo-se respaldado com o parecer do engenheiro Luís Xavier Bernardo – embora viesse a tecer severas críticas sobre a capacidade profissional do mesmo – Pedro Monteiro de Macedo insistia que a "planta anônima" era a mais adequada à defesa da cidade. E para dar credibilidade à sua opinião, reafirmava a sua experiência na arte de fortificar, confrontando-a com a formação dos engenheiros de Pernambuco, tendo o objetivo de desmerecer a Diogo da Silveira. Assim, relatou:

> *"Por dezejo de saber, aprendi a arte da fortificação da qual me não prezo de expecullativo, porem tenho a practica, que me basta, para conhesser a perfeição ou defeito das obras, entrei de poucos annos no servisso, e acheime em asedios ofença, e defença de prassas, em que derramei o meu sangue, vi em França algumas, muitas na Espanha, e quazi todas no Reino, em Africa assisti dous annos na de Seuta; e passando a Parahiba, topei dous enginheiros, ambos tirados pella mesma fieira, porque não tendo visto, nem ainda as prassas de Portugal, porque da aulla se transportarão nesta America, sem mais esperiençia que as obras da fortalleza do Cabedello, ou os fortes de Pernambuco, que todos são redicullos, prezumem exsederem na arte aos mais sabios".* [20]

Ao fim, solicitava ao rei que novamente mandasse ver com atenção os projetos que enviara a Corte, e assim sendo, Manuel de Azevedo Fortes voltou a tecer comentários sobre aquela questão, abordando dois pontos cruciais: o técnico e o ético. Sobre o comportamento de Pedro Monteiro de Macedo, considerando-o arrogante e prepotente, disse: *"se não satisfaça a sua invencivel teima, permita-lhe Vossa Magestade de levantar hua estatua, cuja inscripção, o declare autor daquella fortaleza"*.

Manuel de Azevedo Fortes, embora reconhecesse a capacidade e os méritos do capitão-mor, utilizou seu procedimento para exemplificar um problema que constantemente acontecia e que considerava prejudicial aos interesses da Coroa: *"O que eu sei, por experiencia he, que a mayor parte dos governadores, assim das armas, como das praças, enfarinhados de alguas maximas da arte de fortificar, tem hua forte tentação de quererem passsar por enginheiros, o que tem cauzado hum grande prejuizo á Real fazenda de Vossa Magestade, e ainda, he muito mais perniciozo este danno, para a defença do Reino"*. [21]

Sobre a questão técnica, concluiu o engenheiro-mor do Reino que a polêmica centrava-se no tipo de obra externa com a qual se deveria *"acabar de occupar o terreno, para a ponta do monte"*, havendo opção de fazer um hornaveque ou outra obra qualquer, *"á escolha e arbitrio do mesmo governador"*. No entanto, tal decisão não poderia ser tomada *"sem estar á vista do terreno"*. [22] Sendo assim, resolveu o Conselho Ultramarino ser indispensável enviar à Paraíba *"algum homem capax de ponderar na mesma face do lugar os ditos projectos, e suas deficuldades, e de escolher o maes oportuno"*. E ordenou:

> *"he o Concelho de parecer que se avize ao Governador de Pernambuco faça passar a Parahiba para este effeito a Francisco Estavão do Loreto, e que a este se escreva remetendo lhe as plantas, cartas e pareceres, que tem havido para que elle com assistencia do ditto cappitão mor observe tudo o que se tem discorrido, e escolha das plantas a que melhor lhe parecer, ou forme outra se o reputar maes conveniente, e fique esta planta servindo de final rezolução para na sua conformidade se executar a obra".* [23]

Sendo esta decisão coerente com o problema que se apresentava, é relevante o fato de Francisco Estevão de Loreto ser um monge beneditino residente em Pernambuco, certa-

---

[20] A.H.U. – ACL_CU_014, Cx.12, Doc. 1023.
[21] A.H.U. – ACL_CU_014, Cx.12, Doc. 1023.
[22] A.H.U. – ACL_CU_014, Cx.12, Doc. 1023.
[23] A.H.U. – ACL_CU_014, Cx.12, Doc. 1023 e A.H.U. – ACL_CU – Códice 260 – fl. 391v.

mente, com conhecimentos que o habilitava a receber plenos poderes para resolução daquele impasse. Assim, sairia das mãos de um religioso a decisão final dessa questão, sobrepondo o frei aos engenheiros Diogo da Silveira Veloso e Luís Xavier Bernardo, cuja capacidade técnica ou postura ética, estavam sendo postas em causa nas entrelinhas dessa ordem vinda do Reino.

No entanto, Frei Loreto não chegou a ir à Paraíba nesta época. Naquele mesmo ano, faleceu Pedro Monteiro de Macedo, depois de quase uma década no cargo de capitão-mor. Para substituí-lo, interinamente, foi nomeado João Lobo de Lacerda (1744 – 1745), que informou ao Reino sobre o estado em que encontrou a fortaleza que estava sendo edificada na cidade:

> "*Passei com effeito a ver, e examinar esta obra, e nella achei sómente hum pequeno vallado de terra, e areya, continuado por huma linha recta, que me paresse hera huma das cortinas da dita fortificação, e nos angullos ou lados desta dous montes de terra, alguma couza mais ellevados, aonde devião ser os balluartes, mas sem forma, pois não mostrão façe, nem flanco, partes de que se compoem o dito balluarte, e so sim em hum deles, na parte em que devia ser o angulo flanquiado, lhe achei hum pequeno revestimento de tyjollo, metido na terra exteriormente a mão, sem allicerse, nem fundamento, e sim somente asentado sobre o plano orizuntal*".[24]

João Lobo de Lacerda ainda informava que aguardava a vinda do Frei Loreto, para opinar sobre a utilidade daquela fortificação ou confirmar os "*descaminhos que da dita obra se seguem a real fazenda e serviço de Vossa Magestade*" visto que seu antecessor havia gasto nela "*o conto de reys, em que a Vossa Magestade a orsou*".

Após um processo confuso e conflituoso, que se estendeu desde 1736 até 1744, foi este o desfecho do projeto de fortificar a cidade da Paraíba, obra que envolveu o conceituado capitão-mor Pedro Monteiro de Macedo, cuja folha de serviços prestados justificava ser indicado por Sua Majestade para este posto, e os dois engenheiros de Pernambuco, pagos pela Fazenda Real para prover a defesa da colônia. Sobre as informações fornecidas por estes homens, debateram os engenheiros e conselheiros do Reino, e D. João V emitiu as suas ordens.[25] Vejamos quem eram estes homens e os percursos que seguiram para acumular os conhecimentos que detinham.

Antes de assumir o governo da Paraíba, Pedro Monteiro de Macedo havia servido nas províncias de Trás-os-Montes, Beira, Alentejo e no Reino do Algarve, podendo ser considerado como uma figura emblemática para compreensão do perfil de muitos dos homens indicados pela Coroa portuguesa para os postos de governo em seus territórios ultramarinos, onde atuavam como administradores, mas principalmente, como chefes militares.[26] Sua trajetória profissional bem exemplifica a idéia desenvolvida por Russell-Wood, quanto a ser o império português um "mundo em movimento", por onde esses homens circulavam e se tornavam portadores de um "modo de fazer" apreendido nos mais diversos campos de batalha.[27]

---

[24] A.H.U. – ACL_CU_014, Cx.13, Doc. 1068.

[25] O saldo de todo este episódio, foi extremamente negativo para a Paraíba. Há muito tempo, a precariedade do seu sistema defensivo, reduzido à inconclusa fortaleza do Cabedelo, fazia a capitania perder a importância militar que tivera no passado. Esta proposta de fortificar a cidade, acabando por ser uma "obra fantasma", possivelmente motivava o poder metropolitano a julgar as praças da Paraíba como secundárias no conjunto das estruturas defensivas da região, reduzindo ainda mais o investimento de recursos para as mesmas.

[26] I.A.N./T.T. – Chancelaria de D. João V – Liv. 88 – fl. 114.

[27] RUSSELL-WOOD, A. J. R. – *Um Mundo em Movimento: portugueses na África, Ásia e América (1415-1808)*. Lisboa: Difel, 1998. p. 101-134.

Em contrapartida, os técnicos formados nas aulas de engenharia militar detinham os conhecimentos teóricos e os aplicavam na prática de erigir fortificações sem que se tornassem meros "projetistas", uma vez que também participavam de batalhas e sítios a praças, no Reino e no Ultramar, pondo em circulação os ensinamentos da academia.

Foram "mensageiros" destes conhecimentos os engenheiros de Pernambuco, Luís Xavier Bernardo e Diogo da Silveira Veloso. Luís Xavier Bernardo antes de vir para o Brasil, serviu durante três anos nas praças de Trás-os-Montes, atuando em campanha e no desenho das plantas das fortalezas daquela província.[28] Diogo da Silveira Veloso recebeu o cargo de capitão-engenheiro da colônia de Mantevideu em 1702, trabalhando depois durante três anos no Rio de Janeiro de onde seguiu para Pernambuco. Em 1720, por reconhecimento dos seus dezoito anos de serviços prestados à Coroa portuguesa foi nomeado "sargento-mor engenheiro".[29]

Quando do projeto de fortificação da cidade da Paraíba, a atuação destes dois engenheiros atuantes no Brasil foi passada em revista pelos "mestres" Manuel de Azevedo Fortes e Manuel da Maia, encerrando nos engenheiros-mores do Reino um ciclo que interligava os dois lados do Atlântico.[30] Eram estes homens de formação teórica ou prática adquirida em academias ou em campos de batalha, os grandes "mensageiros" da arte de fortificar disseminada através do universo português.

---

[28] VITERBO, Francisco Marques de Sousa – *Dicionário histórico e documental dos arquitectos, engenheiros e construtores portugueses ou ao serviço de Portugal*. Vol. I Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988. p.101.

[2] Id. – *Dicionário histórico e documental dos arquitectos, engenheiros e construtores portugueses ou ao serviço de Portugal*. Vol. III. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999. p. 48/50.

[30] Manuel de Azevedo Fortes circulou por academias da Espanha, França e Itália e regressando a Portugal nos últimos anos do século XVII, sua longa folha de serviços da qual constavam atuações em campos de batalha, levou a nomeação como engenheiro-mor em 1719. Id. – *Dicionário histórico e documental dos arquitectos, engenheiros e construtores portugueses ou ao serviço de Portugal*. Vol. I. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988. p. 79/84.

Manuel da Maia iniciou sua carreira em 1698, alcançando em 1718 o posto de coronel de infantaria com exercício de engenheiro. Ao longo deste tempo acompanhou exércitos e participou de obras de fortificação nas províncias da Beira e do Alentejo. Sua atuação foi ainda mais alargada nos vinte anos subseqüentes, pelo que foi promovido a brigadeiro de infantaria, em 1738, alcançando pelo mérito dos seus trabalhos o posto de mestre de campo general com exercício de engenheiro-mor do Reino, em 1745. Id. – *Dicionário histórico e documental dos arquitectos, engenheiros e construtores portugueses ou ao serviço de Portugal*. Vol. III. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988. p. 124/131.

- Pará - Belém – 1616
- Maranhão - São Luis – 1612
- Rio Grande - Natal - 1599
- Paraíba – Filipéia de N. Sra. das Neves – 1585

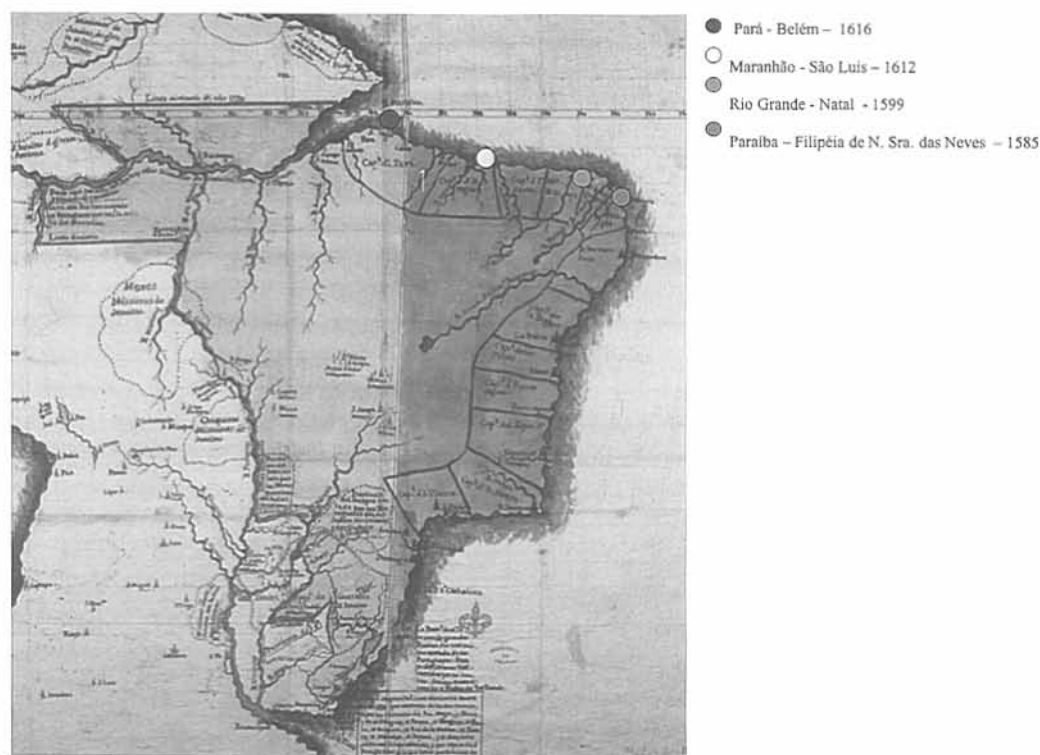



Figura 1 – As Capitanias Reais na região setentrional do Brasil

FONTE: Mapa de las Americas del Sur, con la linea divisoria de las colonias pertenecientes a España y Portugal. Arquivo Geral de Simancas

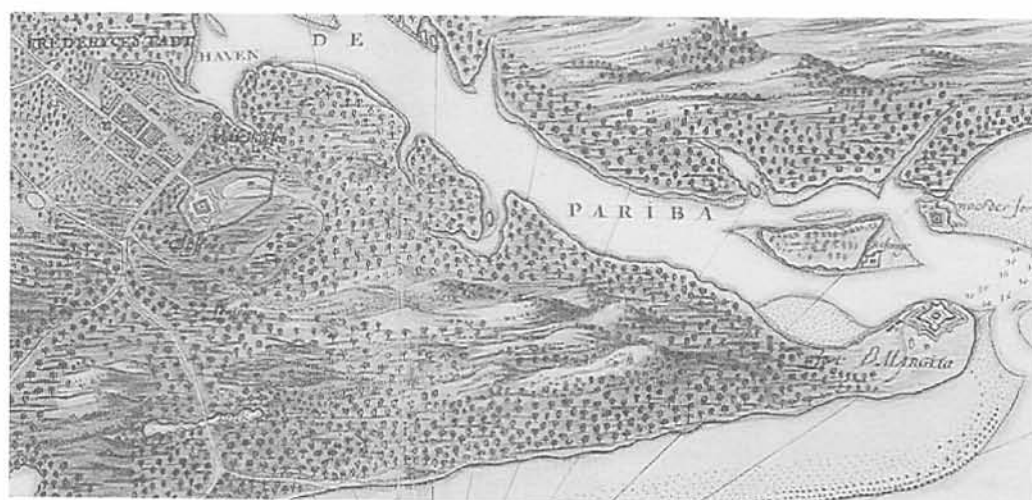



Figura 2 – O Rio Paraíba e a cidade - c. 1640
Cartografia holandesa com indicação do sistema defensivo na barra do Rio Paraíba e a cidade, então denominada de Frederica. Assinalada, a capela de São Gonçalo, sítio onde os jesuítas tinham sua casa no século XVI, e no Século XVIII edificaram colégio e seminário. Este era o local onde estaria a "cidadela" proposta pelo capitão-mor Pedro Monteiro de Macedo.

FONTE: Frederyce Stadt c. 1640. REIS FILHO, Nestor Goulart - Imagens de Vilas e Cidades do Brasil Colonial. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo/ Imprensa Oficial do Estado/ Fapesp, 2000.

"O Arquitecto José Geraldo da Silva Sardinha – construtor de espaços de passagem, encontros e permanências"

Maria do Carmo Marques PIRES *

Aqui tratámos a mobilidade do artista em dois registos: através dos compromissos assumidos entre o arquitecto e o encomendador na concretização de projectos a serem aplicados na própria cidade ou numa região próxima da que eles habitam e através do modelo que inspirou um outro criador de uma outra região, influenciando outros objectos artísticos. Essa mobilidade traduziu-se ainda a partir do diálogo e vontades expressas pelo pagador da obra aquando da sua encomenda ao arquitecto. Diálogos entre pessoas que coexistiram fisicamente em ruas próximas da mesma cidade, mas cujas vivências e experiências com realidades diversas determinaria forma e função do objecto a construir: as obras aqui analisadas tiveram algumas lições brasileiras, resultantes da mobilidade de um dos encomendadores que nesse país viveu e enriqueceu e de subscrições feitas, com capital oriundo dos que para aí tinham emigrado, para conclusão da obra.

Pretendeu-se ainda aqui fazer falar a arquitectura através da História, da Música, das Palavras, da Pintura, dos Projectos, das Edificações e dos Actores que evoluíram nestes espaços. Partir do invólucro arquitectónico do – [...] *lugar arranjado no interior em que o limite do solo, a parede e o tecto são os primeiros elementos [...]* [1] e *apreender toda a vivência do espaço onde a vida se desenrolou e se desenrola* [2].

A aprendizagem do projecto

José Geraldo da Silva Sardinha nasceu a treze de Fevereiro de 1845, na freguesia de Pedroso, concelho de Vila Nova de Gaia [3], neto e filho de conhecidos mestres pedreiros que trabalharam na cidade do Porto, respectivamente João da Silva e Francisco Geraldo da Silva [4]. Frequentou o curso de Arquitectura Civil na ABAP, de 1863 a 1867 [5] e foi pensionista de Arquitectura em Paris, a partir de 31 de Agosto de 1867, cidade onde frequentou o atelier de Questel-Pascal e a Escola de Belas Artes [6]. Abandonaria a Cidade-Luz, em

* Mestre em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

[1] DONNADIEU, Brigitte – *L'Apprentissage du Regard. Leçons d'architecture de Dominique Spinetta. Paris: Éditions de la Vilette, 2001, p. 21.*

[2] PIRES, Maria do Carmo Marques – *A Rua Álvares Cabral (1895-1940). Formas de Habitar. Porto: Publicações FAUP, 2000, p.19*

[3] A.E.S.B.A.P. – Processo do Aluno, certidão de Baptizado.

[4] Queiroz, J. Francisco Ferreira – *A Casa do Campo Pequeno, da família Pinto Leite. Enquadramento e abordagem preliminar a uma habitação notável do Porto Romântico.* In Revista da Faculdade de Letras – Departamento de Ciências e Técnicas do Património da Universidade do Porto. Porto: 1ª Série, volume III, 2004, pp. 183-215.

[5] Actas das Conferências Gerais (1837-1896), fl. 33 de 31 de Agosto 1864; fl. 34v de 31 Agosto 1865; fl. 40 de 31 Agosto de 1866; fl. 42 v de 31 de Agosto de 1867.

[6] A.E.S.B.A.P Livro de Correspondência dos pensionistas com o Estado, 24 de Setembro de 1869, fl. 6 [...] *Não podendo n'este anno entrar na Escola Imperial, por causa do adiantado curso de desenho exigido para admissão e*

26 de Outubro de 1870, numa altura de grande instabilidade aquando da guerra Franco-Prussiana, abandono imposto a todos os pensionistas estrangeiros [7]. Durante a sua curta permanência no Porto foi convidado a assumir a regência interina da cadeira de Arquitectura Civil [8], por doença do então professor Manuel d'Almeida Ribeiro. A Paris regressou em 1872 [9] e aí permaneceu até 1873, onde realizou diversos trabalhos que integrariam as exposições trienais de 1869, 1874 e 1878.

Em 5 de Novembro de 1873, a Academia de Belas Artes do Porto recebia do director da Escola de Belas Artes de Paris uma certidão onde se mencionavam as classificações honrosas obtidas, assim como um elogio dos professores-arquitectos Questel e Pascal, acerca da sua inteligência, assiduidade e regularidade. Na mesma altura José Geraldo da Silva Sardinha oferecia à Academia de Belas Artes do Porto um projecto de um mercado público [10]. Face a este *curriculum* foi proposto para académico de mérito [11], distinção essa muito importante para a época, como referiu António Cardoso *[...] Os académicos de mérito são, então, um elemento fundamental da estrutura organizativa e a sua condição ou grau é já o primeiro passo para o recrutamento para a docência ou para a comparência nas conferências gerais ou ordinárias, integrando júris* [...] [12]. José Geraldo da Silva Sardinha viria a ocupar cargos de docência e de Director da Academia entre 1879 e 1906 [13], ano da sua morte.

As lições do olhar e da execução nos projectos realizados em Paris

As imagens analisadas mostram-nos a obra de um académico que em Paris se encontrava sujeito ao programa e aos princípios estéticos das Beaux-Arts, programa esse internacionalmente reconhecido. Enquanto aluno deveria adquirir mestria no desenho, base de todo o ensino artístico, e inspiração em modelos clássicos, factores que lhe permitiriam a interiorização de certos princípios fundamentais como o da estabilidade, conferida pela

em pouco transpondo o limite da edade requerida, segui livremente os cursos theoricos leccionados na secção de Architectura e estudei ao mesmo tempo sob a direcção de Mr. Questel os projectos dados aos alunos ordinários da Escola. Fl. 12 [...] *Em Abril entrei para a Escola Imperial de Bellas- Artes. Livro de Das Conferências Gerais (1837-1896) fl. 60 v.*

[7] Idem, 26 de Outubro de 1870, fl. 9: *Ill.mo Snr. – Em consequência da guerra Franco-Prussiana fomos obrigados a sairmos de Paris, onde o governo d'accordo com a Illustrissima Accademia nos tinha ordenado de residir; e como a* opportunidade não permittiu recebemos instrucções precisas do Ministro portuguez ali residente, recolhemos as nossas famílias *[...]*

[8] A.E.S.B.A.P. Officios para diversas auctoridades, Académicos de mérito, 1 de Novembro 1870, fl. 33.

[9] A.E.S.B.A.P. Correspondência dos pensionistas de Estado com a Academia, 9 de Dezembro de 1871, fl. 10, *Ill.mo Snr – A guerra e as agitações que flagelaram a França estando acabadas, e as cousas d'esta nação tendo voltado ao seu estado normal, julgo opportuno e urgente o meu regresso a Paris para retomar os estudos [...]*

[10] Nas Actas das Conferências Gerais (1837-1896), fls. 60v-61 lia-se o seguinte texto: [...] *certidão autentica passada por Mr. Eng. Guillaume director da escola nacional e especial de bellas-artes de Paris em 18 d'Agosto de 1873* [...] *fora admittido na dita escola pela segunda classe em 23 d'Abril de 1870, e obtivera as seguintes recompensas [...]: em 4 de Julho de 1872 segunda menção por um projecto d'architectura passado a limpo: em 29 do mesmo outra segunda menção por outro projecto idem: em 5 d'agosto seguinte menção em stereotomia: em 29 de Novembro menção em mathematicas: em 30 de Dezembro menção em geometria descriptiva: em 8 de Maio de 1873 segunda menção por um projecto d'architectura posto a limpo: em 4 d'agosto menção em perspectiva, em 5 do mesmo medalha em construção geral. [...]. Apresentou em seguida um projecto posto a limpo d'um mercado* [...], *dado, e offerecido pelo auctor a esta Academia [...].*

[11] *Idem*, fl. 61 Officios para diversas auctoridades, Académicos de mérito, fl. 52v.

[12] CARDOSO, António – *O Arquitecto Marques da Silva e a arquitectura no Norte do País na primeira metade do século XX*. Porto: FAUP publicações, 1997, p. 17.

[13] José Geraldo da Silva Sardinha foi nomeado Director da Academia de Belas Artes a partir de 16 de Abril de 1896 até 28 de Novembro de1906, ano em que morreu.

aplicação dos cânones gregos, valorizada pela arte romana e conjugada com o equilíbrio[14]. Ensino que valorizava no desenho o rigor de composição, avaliado em provas nas quais a realização de um projecto era limitado no tempo e demonstrativo da habilidade e das soluções encontradas pelo aluno na sua consecução, [...] *na aferição da fidelidade ou desvio em relação à norma em que se instituem e se traduzem [...]*[15]. Este tipo de ensino estava, sem dúvida, desajustado da realidade sócio-económica do país no qual o arquitecto seria solicitado a executar projectos e espaços de uma forma mais pragmática. Enquanto pensionista do Estado realizou e enviou para a Academia de Belas Artes do Porto diversos projectos entre 1869 e 1873, tais como uma Igreja Paroquial para uma cidade[16], um Museu num Parque[17], um Teatro[18], uma Torre de Observação e Sinais[19], um Mercado[20] e um projecto d'uma Igreja Paroquial para o Porto[21].

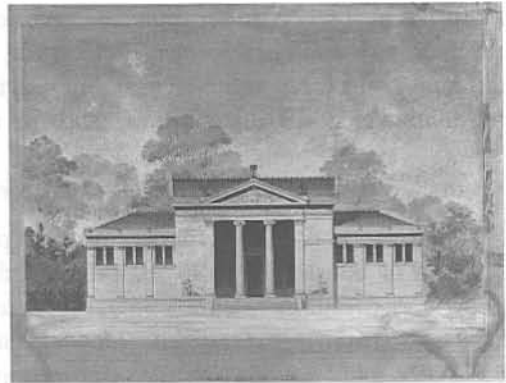



Figura 1 – A.F.A.U.P. Museu num parque 1869.

A obra do arquitecto

Abordaremos de uma forma sucinta a capela do cemitério privado da Celestial Ordem da S. S. Trindade do Porto, no cemitério de Agramonte, e de uma forma mais exaustiva a edificação do grande Hotel do Porto e do Teatro Sá de Miranda de Viana do Castelo.

Na Exposição trienal de 1881, enquanto professor na Academia, participou com o projecto de alargamento da Biblioteca e Museu de S. Lázaro, onde então se encontrava instalada a Academia, projecto esse que nunca seria concretizado. Autor de diversos projectos construídos ou não, dos quais enumeramos os da planta baixa da Igreja do Bonfim, a cúpula da Igreja da Trindade e dos alçados do edifício da mesma Ordem da Trindade[22], casas unifamiliares[23], obras de remodelação/ampliação e saneamento[24].

O arquitecto Luís Soares Carneiro disse da obra de Sardinha, a respeito do Teatro Sá de Miranda, que esta se caracterizava por uma enorme sobriedade, se pensarmos que foi projectada por alguém com formação parisiense, tratando-se de um artista [...] *pouco dado a*

---

[14] LENIAUD, Jean-Michel – *Les bâtisseurs d'avenir. Portraits d'architectes XIXe – Xxe siècle. [s. l.]: Fayard, 1998.*
[15] CARDOSO, ob. cit. P. 46.
[16] A.E.S.B.A.P Livro de Correspondência dos pensionistas com o Estado, cota 9, Novembro de 1868, fl. 3.
[17] Idem, 3 de Abril de 1869, fl. 7.
[18] Idem, ibidem, 5 de Maio de 1869, fl.7.
[19] Idem, *ibidem*, 9 de Dezembro de 1871, fl. 11.
[20] Idem, *ibidem*, 9 de Dezembro de 1871, fl. 11.
[21] Idem, *ibidem*, Novembro de 1872, fl. 14.
[22] COUTINHO, Xavier – *História Documental da Ordem da Trindade*. Porto: Edição da Celestial Ordem da S. S. Trindade, vol. II, 1974.
[23] Destacamos nesta vertente da arquitectura um palacete de referência, edificado para Clemente Pereira de Vasconcellos, na rua Duqueza de Bragança, como nos revela Manuel de Sampayo Graça na sua dissertação de Mestrado intitulada *Construções de Elite no Porto (1805-1906)*. Apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2005, 2º Vol., pp. 383-390.
[24] A. H. C. M. P. Livros de Plantas de Casas de 1876 a 1897.

inovações [...] [25]. Penso ser uma característica que se aplica a toda a obra deste arquitecto, reveladora de uma boa formação científica, completamente diferente em termos formais das suas realizações académicas. Obra sóbria, sólida, bem estruturada, pouco inovadora, muito convencional, adaptada às realidades nacionais.

A Capela Privativa da Celestial Ordem Terceira da Santíssima Trindade

José Geraldo da Silva Sardinha realizou o projecto e supervisionou gratuitamente as diversas fases da construção da capela privativa da Celestial Ordem da Santíssima Trindade no Porto [26], da década de Setenta (1873), cuja encomenda lhe foi feita por ser considerado [...] *um hábil architecto* [...] *tendo este feito todas as plantas baixas e alçados da Capella do Nosso Cemiterio e seus accessorios acrescia o ter elle sido o mesmo que tinha dirigido a execução da obra* [...] [27].

Aqui se impõe uma pequena obra de granito, digna e habilmente concebida, de fachada ornamentada com elementos arquitectónicos de linguagem clássica, de anteriores lições aprendidas e passadas à pedra. Fachada sóbria mas movimentada por pequenos avanços e recuos de pequenos volumes, ornamentada por pilastras, mísulas, por elementos decorativos geométricos, frontão triangular, volutas, possuindo ainda um frontão triangular com o símbolo da ordem e uma pesada cruz pétrea, lembrando a função do espaço. A presença de duas árvores nos dois ângulos desta fachada humanizam-na, protegem-na e com ela interagem através das sombras que nela se projectam, sugerindo e criando outros espaços mais leves e frescos, convidando à interiorização, ao sonho, à contemplação e ao recolhimento. Também ela transmite a ideia de abrigo seguro, habitado transitoriamente por grupos que num momento de dor lhe confiam o seu ente desaparecido ou ainda de uma forma permanente, a quem aí se encontra no seu espaço circundante. Situada no eixo central do pequeno cemitério privado, no fim de um pequeno trajecto – alameda ao qual se acede pela transposição de um portal de ferro que inicia um percurso bordejado por jazigos e árvores, numa clara referência a um último abrigo, ao limiar de duas vidas num espaço pleno de infinito. Em todo este espaço se imbricam a dor e a aceitação num clima discreto de paz, luz, silêncio, de um habitar físico e místico, contemplativo, num espaço de passagens para um outro descanso permanente.

O Grande Hotel do Porto ou a Casa Transitória.
O espaço nascido do compromisso entre o arquitecto e o encomendador/viajante.

Acorda, vem ver a lua
Que dorme na noite escura
Que surge tão bela e branca
Derramando doçura
Clara chama silente ardendo
O meu sonhar

As asas da noite que surgem
E correm o espaço profundo
Oh, doce amada desperta
Vem dar teu calor ao luar
[...] [28]

[25] CARNEIRO, Luís Soares – *Teatros Portugueses de Raiz Italiana. Dissertação de Doutoramento em Arquitectura apresentada à Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2002, Vol II, p. 843.*

[26] CARDOSO, ob. cit., p. 603, nota 6 [...] *A celestial Ordem da Santíssima Trindade, depois da proibição oficial de enterramentos na área referida (1866), adquire terrenos em Agramonte onde inaugurou o seu cemitério em 2 de Setembro de 1872. Aí mandou construir a capela privativa, com risco do arquitecto José Geraldo da Silva Sardinha, benzida em Maio de 1877.*

[27] Livro 3° das Actas da Sessão da Meza, fls. 178-179v. In COUTINHO, Xavier História Documental da Ordem da Trindade. Porto: Edição da Celestial Ordem da S.S. Trindade, vol. II, 1974, pp. 856.

[28] Do álbum *Mais Simples*, Zizi Possi canta Melodia Sentimental. Música de Heitor Villa-Lobos. Letra de Dora Vasconcelos.

Se da cidade olharmos para uma qualquer janela da fachada do Grande Hotel do Porto ou se o habitarmos, compreendemos que *os lugares são dentros abertos ao exterior* [29], evadimo-nos no tempo e somos convidados a olhar de uma outra forma a arquitectura. Neste espaço de grande intimidade há um claro convite a olhar o mundo imenso e a experimentar uma infinidade de sensações, constantes desafios nesse espaço acolhedor, ou a habitarmos um seu qualquer espaço interior protegidos pelo tecto e paredes – de um abrigo ainda que transitório, Banõn fala-nos do hotel *como o de um lugar de trânsito e de vida em suspenso* [...] *é uma casa e uma luz emprestadas* [...] [30]. Lugar de vidas que descansam temporariamente fora da casa a que chamamos nossa, em aposentos alugados os quais pagamos para usufruirmos de uma cadeira, de um leito de uma impressão de Lar. Aqui a arquitectura continua a falar e a revelar vidas e silêncios de histórias que humanizam este espaço de muitas viagens.

Esta edificação da cidade foi mandada realizar por Daniel Martins de Moura Guimarães, nascido a 26 de Agosto de 1827, no concelho de Gondomar, na freguesia de Fânzeres [31], no lugar de Santa Eulália, que emigraria para o Rio de Janeiro a 5 de Novembro de 1844, com 17 anos [32] ao encontro do seu padrinho que aí habitava. De acordo com o estudo de Jorge Alves [33], este negociante terá regressado em 1867, com cerca de 45 anos de idade, com uma riqueza substancial. Daniel Martins de Moura Guimarães foi um dos muitos milhares de emigrantes, marcado pelo sucesso, denominado de "brasileiro" [34] – [...] *estes indivíduos que no Brazil são chamados de portugueses e entre nós brasileiros* [...]" [35]. Enriquecido no Brasil, volta e aqui se torna um grande proprietário [36], pessoa muito respeitada e influente [37]. Para além de negociante era também viajante do mundo, tendo visitado vários países da Europa, a Palestina [38] e escrito um Guia do Amador de Bellas Artes para quem quisesse conhecer *o que de mais notável existia em cada país* [39]. Voltaria ao Brasil e aí morreria em 1893, no país em que construíra a sua fortuna.

---

[29] DONNADIEU, ob. cit., *p. 21.*

[30] BANÕN, José Joaquim – *Pensamento Arquitectónico na Obra de José Saramago. Acerca da Arquitectura da Casa.* Lisboa: Caminho/Estudos de Literatura Portuguesa, 2004, p. 63. Aqui o autor refere o Hotel Bragança na Obra *O ano da Morte de Ricardo Reis.*

[31] ADCMP – M/12, BOB 106 Livro Paroquial de Fânzeres – Baptismo. Fls. 66v-67. Este documento refere que o padrinho João António Airosa se encontrava no Rio de Janeiro e passou procuração a um tio [...] *Padrinho João Antonio Airosa da cidade do Rio de Janeiro, por procuração que fés ao senhor Manoel Ferreira, solteiro filho dos ditos Avos maternos supraditos.*[...]

[32] ADCMP – C/3/2/2 – 3254, Fundo do Governo Civil, Livro de Passaportes de Emigrantes nº 594.

[33] Emigrantes retornados no distrito do Porto entre 1863-1873, segundo mapas de inquérito à emigração, anexo 6.1. In ALVES, Jorge Fernandes – *Os Brasileiros. Emigração e Retorno no Porto Oitocentista.* Dissertação de Doutoramento em História Moderna e Contemporânea apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1993, 2º vol, p. 23.

[34] ALVES, Jorge Fernandes, ob. cit., p. 37 " [...] *conotação ampla e abrangente. Empenhados na análise social da emigração, o vocábulo terá de significar, para nós, todo o emigrante que vai para o Brasil* [...] *rico ou pobre.*

[35] MORAES, J. Tabner. In *Primeiro Inquérito Parlamentar sobre a Emigração Portugueza Commissão da Camara dos senhores Deputados. Lisboa: Imprensa nacional, 1873, p.177,* citado em ALVES, Jorge Fernandes, ob. cit. p. 1.

[36] A. H. C.M.P. Em diversos documentos encontram-se referências à sua quinta do Bom Sucesso no Índice dos Documentos Originais, vol. I, livro 8, fl. 36, de Outubro de 1872 e a obras ou casas que mandou edificar nas ruas da Alegria e Santa Catarina constantes dos livros de plantas de casas de 1876 a 1884.

[37] AHCMP Livros de recenseamento eleitoral do Bairro Oriental, da freguesia de Stº Ildefonso: BOR 3141, fls. 55v-56 1879; BOR 3142, fls. 51v a 52; BOR 3144 fls.; BOR 3144, fls. 51v, 52; BOR 3145, fls. 42v 43. Nestas fontes aparecia como elegível para deputado e cargos administrativos, partilhando com o arquitecto José Geraldo Sardinha esta prerrogativa.

[38] Jornal O Primeiro de Janeiro de 1968. Um artigo intitulado *Há 75 Anos*, informava da morte ocorrida na cidade do Rio de Janeiro, em 1893, de Daniel Martins de Moura Guimarães fundador – proprietário do Grande Hotel do Porto.

[39] D. M. M. G. – *Guia do Amador de Bellas Artes.* Porto: Typographia Commercial, 1871.

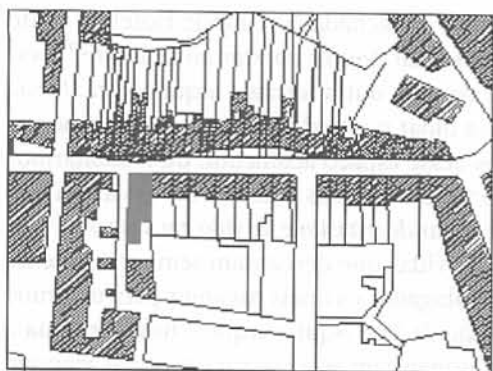



Figura 2 – Planta da cidade do Porto, r. de Stª Catarina, 1881.

Figura 3 – A. H. C. M. P. Livros de Plantas de Casas nº LX, fls. 283-286.

Este hotel foi mandado construir após a aquisição dos terrenos em 23 de Fevereiro de 1873,[40] que integravam a propriedade de D. Antónia Adelaide Ferreira, "A Ferreirinha" e de Francisco José da Silva Torres[41].

Como podemos observar na planta da figura 2, este edifício já se encontrava representado em 1881. Os primeiros projectos foram elaborados e propostos pelo arquitecto num curto intervalo de tempo, entre Maio e Agosto de 1877 e o hotel seria inaugurado em 27 de Março de 1880. A figura 3 mostra os projectos da fachada principal, voltada para a rua de Stª Catarina e da fachada lateral, situada na viela das Pombas, de Agosto de 1877, e o do acrescento das águas-furtadas, de 1878[42].

Edifício de fachada principal simples e harmoniosa, de leitura vertical marcada por um eixo de vão-porta, no primeiro piso, e porta nos segundo e terceiro pisos, rematado por frontão curvo. Uma outra leitura horizontal se faz, a partir dos registos marcados por proeminentes cornijas e varandas de serralharia, possuidora de uma gramática decorativa despojada, utilizando materiais de qualidade e transmitindo uma certa dignidade. Distingue-se a concepção da fachada principal e a fachada lateral, menos cuidada – tradição da arquitectura portuense. Esta edificação apresenta as características da obra deste arquitecto e a nosso ver da arquitectura que então se fazia na cidade: sóbria, sólida, bem estruturada, pouco inovadora, adaptada à realidade local e função numa clara poupança de meios. A compreensão da totalidade do edifício pode ser conseguida se a leitura das

---

[40] A.D.C.M.P., Fundo Notarial, notas do tabellião Thyberio Augusto Pereira Mendes – PO 1ª, 4ª série, Livro 740, fls. 80-80v. Daniel Martins de Moura Guimarães registou a compra em nome dos seus dois filhos, António e Isabel O primeiro ficava com as casas numeradas na R. Stª Catarina com os números 161 a 165, na viela com os nºs 1 a 13 –*[...] formando um quadrilongo que confronta do nascente com a rua de Santa Catharina* [...]; *do poente com terrenos dos vendedores* [...]; *do norte com a Viella das Pombas*[...], *e do sul com outra parte da propriedade dos vendedores seus constituintes que por escriptura desta data a vão vender à menor Izabel* [...].

[41] O espaço embrionário do hotel era, na década de trinta, ocupado por edificações com frente para a rua de Stª Catarina e o restante terreno ocupado por árvores de fruto e campos de cultivo. A propriedade era em 1869, [1ª Conservatória do Registo Predial, L.º B 26, fl. 131v, nº 5144] *composta por quatro casas de habitação e casas para caseiro têm ainda para a viela das Pombas outra casa térrea anexa com os nºs policiais 1 a 3 e 5 a 13, campos, árvores, água de bica, e tinham os números 157 a 165. A nascente localizava-se a rua de Santa Catarina, a poente o ribeiro e canos que conduziam a água para o Convento das Religiosas de S. Bento da Ave-Maria, a norte ficava a viela das Pombas [...].* Num segundo averbamento, posterior a 1887, o Grande Hotel do Porto tinha os nºs 163 a 165B, fruto da reunião dos terrenos dos dois irmãos e compunha-se de dois andares para a frente e águas furtadas.

[42] AHCMP, Livros de Plantas de Casas nºs: 59, fls. 115 a 117, de Maio de 1877 e nº60, fls. 283 a 286, de Agosto de 1877. Correspondem a dois projectos, substituindo os alçados do 1º projecto já aceites em Vereação de 17 de Maio 1877, por outros que acrescentavam mais um piso e aumentava substancialmente a fachada lateral da Viela das Pombas.

fachadas for cruzada com a descrição quase exaustiva do seu interior, feita no jornal do Comércio do Porto em 25 de Dezembro de 1889, aquando da estada dos ex-imperadores do Brasil [...] *Os aposentos occupados por SS. MM., no Grande Hotel são* [...] *doze além da sala de visitas e sala de jantar. Os quartos destinados aos ex-imperadores são situados ao fundo do vestíbulo e fronteiros um ao outro. A sua decoração é muito simples e sem ornamentação alguma* .[...] *Os leitos* [...] *estão colocados ao centro do quarto encostados à parede* [...] *ao lado dos quartos os gabinetes de toilette.* [...] *esta sala* [de jantar] *fica situada ao principio de um corredor que dá ingresso aos aposentos da snr.ª baroneza de Japurá* [...] [43].

Há um compromisso entre o arquitecto que projectou o hotel e o encomendador, este um emigrante que com esforço e poder de iniciativa fez fortuna e voltou, nunca se desvinculando da experiência adquirida no Rio de Janeiro e revelando-se sempre como um eterno viajante que precisava pontualmente de parar, descansar num qualquer lugar temporariamente emprestado. Esta sua mobilidade e experiência leva-o a conceber uma edificação que espelhasse a cidade e permitisse pensar, sonhar, reflectir, acomodar confortável e condignamente qualquer visitante. O edifício revela-nos algumas características da sua personalidade: pragmatismo e segurança.

Pelo Grande Hotel passaram ilustres figuras das quais destacamos as de D. Pedro II e D. Thereza Christina, ex-imperadores do Brasil, tendo a ex-imperatriz nele falecido no dia 28 de Dezembro de 1889. Também Eça de Queiroz aqui permaneceu e procurou abrigo em 1895, num momento em que se decidia da abertura da rua Álvares Cabral e do fim da Quinta de St.º Ovídio. A proximidade e o prestígio do hotel terão determinado a escolha deste lugar para abrigo, um substituto da casa. Em duas cartas endereçadas a Emília de Castro, Eça expressa bem um certo desassossego de quem anseia sair de uma rotina, abandonar o lugar que não consegue habitar, por muito mais tempo quando na primeira diz "[...] *O tempo porém imensamente abominável. Uma chuva pegada, cerrada, lenta, bem estabelecida, as if for ever. Além disso vento sul, em rajada, o que não promete senão mais chuva* [...]" [44] e na segunda carta, duma forma impaciente"[...] *Ainda aqui estou – e o mau tempo ainda não cessou, com todas as suas piores feições portuenses, chuva pegada, sudoeste, a uivar, nevoeiro, e humidade, uma humidade perante a qual a de Sintra é aridez e fogo.*[...]" [45]

O Teatro Sá de Miranda ou o Espaço de um outro Lugar

A iniciativa da encomenda do projecto deste teatro ao arquitecto José Geraldo da Silva Sardinha pertenceu, segundo Amadeu Costa, a uma sociedade anónima "A Companhia Fomentadora Vianense" e surgiu da necessidade da [...] *construção de um edifício civilizador que viesse substituir o velho e mais que modesto teatro da Caridade* [...] [46]. De acordo com o estudo de Carla Barbosa [47] a cidade tinha grandes tradições culturais associadas a uma prosperidade económica oriunda do comércio do açúcar brasileiro, a partir do século

[43] *O COMMERCIO DO PORTO, Nº 332*, Quinta –Feira, 25 de Dezembro de 1889, fl. 2.
[44] MATOS, A. Campos – *Eça de Queiroz – Emília de Castro. Correspondência epistolar.* Póvoa de Varzim: *Lello & Irmãos, 1995, p. 448. Carta escrita do Grande Hotel do Porto em 12 de Novembro de 1895.*
[45] Idem, p. 449, em 13 de Novembro de 1895.
[46] COSTA, Amadeu – *Teatro Sá de Miranda. Achegas para o seu curioso e brilhante historial. In Cadernos Vianenses, Tomo X. Viana do Castelo: Pelouro da Cultura, p. 127.*
[47] BARBOSA, Carla Soares – *Viana do Castelo – O Teatro Sá de Miranda no Espaço Músico Cultural da Cidade (1885-1914).* Viana do Castelo: Câmara Municipal de Viana do Castelo, 1995, p.31.
[48]BARBOSA, ob. cit, p. 42.

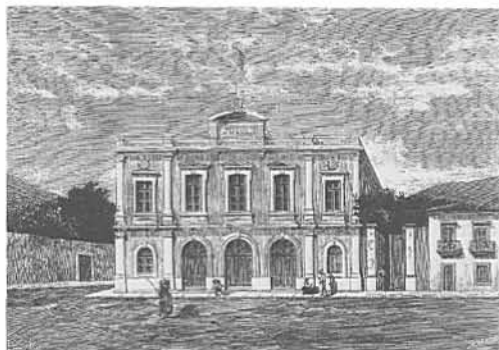



Figura 4 – Desenho da Fachada do teatro Sá de Miranda In Occidente, revista Illustrada de Portugal e do Extrangeiro, 8º Anno, vol. VIII, nº 230, 11 de Maio de 1885.

XVII, e do ouro, a partir do século XVIII, o que propiciaria a realização de saraus musicais, um gosto generalizado pela música, manifestações culturais promovidas por grupos sociais de referência e camadas populares. Em 1875, a obra de arquitectura seria encomendada ao arquitecto portuense e a pintura do tecto a João Baptista do Rio, pintura feita *em trompe l'oeil, a branco e oiro, azul com nuvens brancas, circundado por oito medalhões retratando dramaturgos* [48]. O teatro seria concluído dez anos mais tarde, após a angariação de fundos em Viana, Lisboa e Rio de Janeiro [49].

Em 29 de Abril de 1885 esta sala de espectáculos seria inaugurada com a opereta *Boccacio*, com partitura de Suppé e actores do Teatro Príncipe Real do Porto e, a récita seguinte com música de Sá de Noronha para a obra de um autor brasileiro, um comediante, Artur Azevedo em *A princesa dos Cajueiros* [50].

Construído no ângulo das antigas ruas das Correias e da Amargura, actualmente ruas Major Xavier da Costa e Emídio Navarro, este edifício de cultura teve uma intensa actividade na transição do séc. XIX para o XX, tendo apresentado espectáculos que se pretendiam rentáveis em diversas vertentes: teatro, music-hall, atracções, música dramática e cinema.

A concepção harmoniosa da fachada principal voltada a poente, evidencia características do arquitecto anteriormente referidas: tripartida, com um corpo central e dois laterais distintamente destacados por pilastras. No primeiro piso, três portas de verga redonda com chave e duas janelas, uma em cada ângulo (substituídas por duas portas em 1957); no piso superior, quatro janelas emolduradas a cantaria recta com chave na padieira e encimadas por frontões triangulares. Edifício sóbrio, coroado por cornija e platibanda com um frontão central decorado com um símbolo de uma das funções do edifício – a lira.

A planta apresenta a forma de um trapézio, de frente estreita e alargando na sua fachada posterior. O seu espaço interior é composto *por três módulos: o da entrada, o módulo da sala e o módulo do palco* [...] [51]. Tem uma plateia em forma de arco ultrapassado, três ordens de camarotes, com capacidade para cerca de 400 lugares, pano de boca desenhado por Luigi Manini e pintado por Hercole Lambertini. Lugar possuidor de uma atmosfera mágica de cor e luz que interfere sensorialmente, tornando-se um cenário de muitos outros, e apresentando *um equilíbrio e proporção notáveis entre os seus elementos* [...] *é ainda um edifício bem conseguido do ponto de vista cénico e acústico* [52].

Teatro de raiz italiana como o classificou Luís Carneiro, por possuir *[...] cena composta de palco que confina com o espaço cénico [...] este espaço articulava-se com a sala através da "Boca de cena", abertura quadrangular que ligava sala e cena* [...] *distinguindo a uni-*

[49] COSTA, ob. cit. p. 142.
[50] Idem, *ibidem*, p. 147.
[51] CARNEIRO, ob. cit., p. 843.
[52] COELHO, Sofia Thenaise – *Teatro Municipal Sá de Miranda*. In *Vale do Lima. Memória, Sentimento, Situação*. Ponte de Lima: Valima, 2002, p. 151.

dade sala da unidade cena associado a uma distribuição de espectadores "tendencialmente" organizada em ordens e com uma forma de sala tendencialmente curva [...] [53]. Aqui se conciliam dois espaços: o objectivo, transformado pela interacção com o espectador e, um outro, criado pelos corpos dos actores, músicos, bailarinos [...] *corpos que se abrem ao espaço e se tornam eles próprios espaço* [...] *segrega, cria o espaço com o seu movimento [...]* [54].

Dizia um espectador, F. P. Vianna, que em 1885 escreveu sobre a inauguração do teatro [...] *Quando alli penetramos, sentimo-nos como que assombrados e ao mesmo tempo alegres ante aquella grandeza esplenderosa e assoberbante* [...] *é como um templo illuminado aonde se entra reverentemente, e produz em nós o mesmo effeito de um dia allacreante de azul e oiro, onde o nosso espirito se libra nas azas* [...] [55]. A sala e o palco tornam-se assim para o espectador e artista num "templo", termo ainda hoje utilizado por uma conceituada actriz Maria do Céu Guerra que afirmou *[...] o palco é uma espécie de templo que se pisa devagarinho, onde se tem de ter cuidado* [...]. *Para os actores, o palco é o lugar onde estamos diante de "Deus"*[...] *os aplausos são uma espécie de passagens e gratidões e de energias* [...] *É um momento extraordinário.* [...] [56].

Esta edificação sofreu poucas alterações [57] ao longo do tempo, mantendo maioritariamente as suas características iniciais e manteve a importância no panorama cultural e na estrutura urbana da cidade.

José Geraldo da Silva Sardinha edificaria um lugar de cultura e sociabilidade, feito de encontros regulares numa cidade em plena expansão e influenciaria o projecto de um outro teatro em Ponte de Lima – o teatro Diogo Bernardes -, concluído em 1896, da autoria do arquitecto Adelino de Moura Magalhães Moutinho. As influências denotam-se na solidez, na linguagem arquitectónica, na estrutura da fachada e do espaço interior.

Arquitecto pouco inovador e muito convencional, como temos afirmado diversas vezes ao longo desta nossa comunicação mas, no entanto, um construtor de diversos espaços de vida – espaços construídos e espaços *ensinados* enquanto formador de outros edificadores. Não sendo uma figura de excepção é um *homem* de referência para a compreensão de uma *determinada* História da Arquitectura. Comum? Menor?

---

[53] CARNEIRO, ob. cit., vol. 1, p. 19 a 21.

[54] GIL, José – *Movimento Total. O Corpo e a Dança*. Lisboa: Relógio D'Água. 2001, p. 57.

[55] *Theatro Sá de Miranda em Vianna do Castelo*. In O Occidente. Revista Illustrada de Portugal e do Extrangeiro, 8° Anno, vol VIII, nº 230 de 11 de Maio de 1885, p. 107.

[56] In Suplemento do jornal O Primeiro de Janeiro – das artes das Letras, 13 de Junho de 2005, p. 13.

[57] COELHO, ob., cit., p. 151. Segundo a autora do artigo, este teatro sofreu alterações entre 1956/57, nas quais [...] *foram suprimidas as colunas das galerias da sala, construído um pequeno bar anexo e uma plataforma para projecção de cinema* [...] e posteriormente, depois da sua aquisição pela Câmara Municipal de Viana do Castelo, em 1985, o restauro da pintura do tecto da sala de espectáculos e alguns camarins. Em 1993, a mesma autora informa da existência de grandes obras ligadas à substituição de materiais como o do [...] *soalho, recuperação integral d as escadas, modernizada a instalação eléctrica, instalação sonora* ...

A mobilidade espacial e estética do entalhador Manuel Vieira da Silva

Maria de Fátima EUSÉBIO

1. A mobilidade geográfica

Nos estudos que temos vindo a desenvolver relativos às obras de talha dourada e policromada de sintaxe barroca destinadas às igrejas e capelas da diocese de Viseu, apenas conseguimos identificar um número muito limitado de artistas intervenientes no processo de execução desta tipologia de obras: arquitectos, entalhadores, ensambladores e douradores. O restrito acervo documental que chegou até nós, quando comparado com o considerável número de espécimes de talha que ainda subsistem na actualidade, só nos permite obter conclusões muito relativas no que concerne ao conhecimento da localização das oficinas que as executaram.

O universo de artistas identificado evidencia que na sua maioria eram oriundos de outras regiões do país. Esta dedução vem corroborar as conclusões que enunciámos em outros estudos relativos ao concelho de Viseu: "*à semelhança de outras regiões do país, também em Viseu a mobilidade dos artistas foi uma realidade, detendo o concelho o papel de receptor e não de fornecedor*" [1]. Para esta célula geográfica, a cartografia que elaborámos da sua proveniência revela-nos a presença de um núcleo de artistas de concelhos mais próximos, como Carregal do Sal, Santa Comba Dão e Coimbra, e um outro oriundo do norte do país, concretamente do Porto (Luís Pereira da Costa, Francisco de Sousa Peixoto), Guimarães (João Correia Monteiro), Santa Maria de Landim (Manuel Correia e Francisco Machado) e Vieira do Minho (Manuel Vieira da Silva e Constantino Vieira).

Esta importação de obreiros de outras regiões terá sido determinante no processo de divulgação dos formulários estilísticos que enformaram as obras de talha no período barroco, permitindo superar os limites da interioridade e do afastamento relativamente aos principais centros artísticos [2].

A deslocação de alguns destes artistas para a diocese de Viseu não se confinou à sua contratação para uma única empreitada, acabando alguns deles por prolongar a sua permanência neste espaço geográfico para corresponderem às sucessivas obras que foram arrematando. Um dos exemplos que nos merece especial destaque é o dos mestres pintores/douradores Manuel de Miranda Pereira e José de Miranda Pereira, pai e filho respectivamente, oriundos de Farinha Podre, concelho de Penacova, que entre 1732 e 1753 adjudicaram várias obras de pintura e douramento no espaço diocesano:

---

[1] EUSÉBIO (2001: 69).
[2] EUSÉBIO (2001: 72).

Manuel de Mirnda Pereira

Data	Obra
1731	Retábulo-mor, tribuna, frontispício e retábulos colaterais da igreja da Misericórdia, Viseu
1732	Retábulos de Nossa Senhora do Rosário e Santa Ana da Sé, Viseu
1745	Retábulo-mor da igreja de São Pedro, Oliveira do Conde

José de Miranda Pereira

Data	Obra
1732	Retábulos de Nossa Senhora do Rosário e Santa Ana da Sé, Viseu
1733	Retábulo-mor da igreja de São João Baptista, São João de Lourosa
1733	Retábulo-mor da Sé, Viseu
1736	Cadeiral da Sé, Viseu
1736/37	Imagens da igreja da Santa Casa da Misericórdia, Mangualde
1737	Sanefa do Espírito Santo da Sé, Viseu
1737	Encarnação da imagem de São Teotónio da Sé, Viseu
1740	Retábulos colaterais e trono da igreja de Nossa Senhora da Graça, Figueiró da Granja
1751	Retábulo da capela do Senhor dos Passos do claustro da Sé, Viseu
1753	Retábulo-mor da Igreja do convento de Santo António de Maçorim, Viseu

A contratação de artistas de outras regiões do país evidencia que as oficinas locais de talha existentes na primeira metade do século XVIII não eram suficientes para dar resposta à procura. Esta constatação foi sublinhada em 1739 pelos membros do Cabido, que, no decurso das obras empreendidas na Catedral no período de Sé vaga (1720 – 1739), tiveram necessidade de "*eleger a dous intendentes activos e com boa capacidade, para cuidarem na expediçam das obras e deligência dos offeciaes, porque como esta cidade hé pobre e nella nam havia mestres capazes e com cabedais para poderem fazê-llas por remataçõens e se mandaram vir de Coimbra e Braga, e de outras mais partes*" [3]. Uma necessidade de importação de artistas especificada com as empreitadas de talha destinadas à Catedral viseense: "*mandou este cabbido fazer de novo os dous retábolos colatrais, de São Joam e São Pedro, e os subcolatrais de Nossa Senhora do Rosário e Santa Anna (...) e como nam havia officiaes na terra a quem se dessem estas obras, foy precizo mandar vir mestres de fora para as fazerem*" [4].

Um destes *officiaes* foi o mestre entalhador Manuel Vieira da Silva, que entre c.1721 e 1731 desenvolveu a sua arte na região das beiras. Entre as seis obras da sua autoria que temos documentadas para este período, cinco foram executadas para igrejas da diocese de Viseu e uma destinou-se à igreja do Senhor da Barca, sita em Almeida, de acordo com a procuração do fiador, que era um ensamblador de Viseu.

Manuel Vieira da Silva – obras documentadas

Data	Obra
1724	Retábulos colaterais da igreja de São João Baptista, Souto de Lafões
1726	Retábulos e arco-cruzeiro da igreja da Misericórdia, Viseu
1727	Retábulos de Nossa Senhora do Rosário e de Santa Ana para o transepto da Catedral, Viseu
1728	Retábulo-mor da igreja do Senhor da Barca, Almeida
1730	Retábulos laterais da igreja de Santa Maria, Pinheiro de Lafões
1731	Retábulo-mor da igreja de São João Baptista, São João de Lourosa

[3] EUSÉBIO (2001: 268).
[4] EUSÉBIO (2001: 266).

A proveniência do mestre Manuel Vieira da Silva é explicitada de forma pormenorizada nas quatro escrituras de contrato e obrigação que conhecemos: natural do lugar de Brancelhe, freguesia do Mosteiro, concelho de Vieira, comarca de Guimarães, Arcebispado de Braga [5]. Esta enunciação tão detalhada evidencia-nos que, não obstante a sua permanência durante vários anos nas beiras, o artista não estabeleceu aqui uma oficina, em local fixo, que constituísse o seu referente.

Era oriundo de uma das regiões onde na primeira metade do século XVIII proliferaram várias oficinas ligadas à arte da talha, determinando a mobilidade dos mestres para outras zonas do país à procura de novas empreitadas que assegurassem a viabilidade e manutenção da oficina [6].

Na realidade, durante os anos em que desenvolveu a sua arte na região de Viseu, o entalhador foi mudando de local de residência, com certeza em conexão com as obras que ia adjudicando. Em 1724, quando contratou a execução dos retábulos colaterais da igreja de São João Baptista de Souto de Lafões, morava no lugar da Sernada, freguesia de São Vicente de Lafões [7], pelo que podemos deduzir que já se encontrava a trabalhar na região, até porque já tinha estabelecido uma relação de confiança com artífices locais, concretamente com o carpinteiro Pedro Martins, morador no mesmo lugar, que foi fiador deste vínculo contratual. Esta obra tinha como prazo de conclusão dez de Fevereiro de 1725, e um ano depois, a quinze de Abril de 1726, em parceria com Constantino Vieira, contratou o entalhe dos três retábulos e frontispício da igreja da Misericórdia de Viseu, contudo, a escritura não especifica onde se encontrava a residir na altura. Também neste caso, apresentou como fiadores dois artífices locais, Manuel de Carvalho, torneiro em Viseu, e Baltazar Lopes, de Santa Ovaia, Penalva do Castelo. De acordo com a escritura, esta obra deveria ficar terminada até ao fim de Setembro de 1727, prazo que o entalhador terá cumprido, pois nesse mesmo mês, de acordo com um registo de pagamento [8], já se encontrava a trabalhar nos retábulos de Nossa Senhora do Rosário e de Santa Ana destinados ao transepto da Catedral. No ano seguinte, em Dezembro, de acordo com uma procuração do ensamblador Manuel de Carvalho, morador na rua direita de Viseu, que ia ser fiador de uma escritura da obra que Manuel Vieira da Silva "*toma e tem ajustado de fazer da capela-mor da igreja do Senhor da Barca, junto da dita Praça de Almeida*" [9], o mestre estava a assistir no lugar das Pedrosas, freguesia de Vila da Igreja, concelho do Sátão. Cerca de um ano e quatro meses volvidos, a 17 de Abril de 1730, assinava nova escritura de obrigação com os eleitos da igreja de Santa Maria de Pinheiro de Lafões para a execução dos retábulos colaterais, figurando como assistente no lugar de Samorim, também na freguesia de Vila da Igreja, devendo dar a obra pronta até à Páscoa do ano seguinte, 1731. Mais uma vez, um dos dois fiadores por ele apresentados era um artífice local, Francisco Martins do lugar de Bandonagens, freguesia de São Vicente de Lafões. Em Julho deste mesmo ano, Manuel Vieira da Silva celebrou novo contrato com o Cabido e com os fregueses da igreja de São João Baptista de São João de Lourosa para o entalhe do retábulo-mor, da tribuna e do sacrário, embora na escritura não seja enunciado o seu local de residência, podemos

[5] A.D.V. – Livro de Notas de Oliveira de Frades, nº 8/7, fls. 89 – 90.

[6] Para viverem da sua profissão e manterem os que com eles trabalhavam, muitos mestres tinham de estar permanentemente em actividade, arrematando empreitadas fora da área de residência. Cf. (FERREIRA-ALVES 1989: 113).

[7] A.D.V. – Livro de Notas de Oliveira de Frades, nº 8/7, fls. 89 – 90.

[8] EUSÉBIO (2001: 212).

[9] A.D.V. – Livro de Notas de Viseu, nº 574/66, fls. 128 – 128vº. Cf. ALVES (2001: 186).

equacionar que se mantinha em Samorim, localidade do mestre entalhador que apresentou como fiador para esta escritura, Domingos Ribeiro.

Verificamos, assim, que o artista não tinha residência fixa na região de Viseu. Não obstante este facto, em nenhum dos contratos é feita qualquer referência a encargos com a sua estadia e alimentação. No que concerne às obras de talha destinadas às igrejas de Pinheiro de Lafões e de São João de Lourosa, no contrato apenas ficou explanado que competia aos fregueses irem buscar "*toda a obra e emmadeyramentos necessários para o dito retábolo*" [10] à vila de São Pedro do Sul, exigência que demonstra que o entalhador não executava a obra na localidade para onde ela se destinava, mas sim em outros locais onde se encontrava a assistir.

Do conjunto das empreitadas que acabámos de enumerar, apuramos que apenas no caso da destinada à igreja da Misericórdia de Viseu se verificou uma parceria com outro mestre entalhador, Constantino Vieira, seu conterrâneo e presumivelmente seu familiar. Esta sociedade deverá estar relacionada com a dimensão da obra, que compreendia as três estruturas retabulares e o arco-cruzeiro.

Aferimos assim, que o mestre entalhador deverá ter permanecido pelo menos oito anos longe da sua terra natal, para executar as várias empreitadas que foi arrematando na região das beiras. Para esta estada e mobilidade no seio do espaço diocesano terá sido determinante não só a apreciação positiva das obras que ia realizando, granjeando reputação na região, mas também o cumprimento dos prazos estatuídos nas escrituras de contrato e obrigação. Admitimos que em alguns casos terá sido contratado directamente, sem a prévia colocação da obra à arrematação, pois nos documentos não é feita qualquer referência a esse procedimento e ao lanço por ele efectuado.

Para além das obras enumeradas, o mestre Manuel Vieira da Silva terá realizado outros retábulos nesta área geográfica. A análise comparativa de alguns pormenores dos espécimes documentados com outros existentes na diocese, permite-nos equacionar um quadro muito mais vasto de retábulos que são fruto do seu labor:

- O retábulo-mor da igreja de São Pelágio de Oliveira de Frades, executado entre 1721 e 1727, poderá ser a obra que o entalhador trazia em mãos quando celebrou o contrato para a execução dos retábulos colaterais da igreja Matriz de Souto de Lafões.
- O retábulo-mor da igreja de Santa Eulália de Couto de Baixo, que infelizmente foi profundamente adulterado, impedindo a sua correcta apreciação.
- Os retábulos da capela de São Romão, sita em Travassós de Orgens, e da capela de São Domingos, sita em Algeraz, que apresentam evidentes analogias aos níveis da estrutura e da decoração.
- Os retábulos colaterais e o sacrário da capela da Via-Sacra de Viseu.
- O retábulo-mor da igreja de Nossa Senhora da Ouvida de Ranhados, entalhado por volta de 1733, na sequência da reforma da capela-mor.

Em paralelo com o que se verificou com muitos outros artistas ligados à arte da talha, Manuel Vieira da Silva é um testemunho da falta de definição e da versatilidade no exercício do seu ofício, como certificam os diferentes títulos com que é nomeado nos documentos: mestre entalhador [11], mestre imaginário [12] e mestre escultor [13]. A estas atribuições

[10] EUSÉBIO (2001: 305).
[11] A.D.V. – Livro de Notas de Oliveira de Frades, nº 8/7, fls. 89 – 90. EUSÉBIO (2001: 214, 215, 303).
[12] EUSÉBIO (2001: 214, 215).
[13] EUSÉBIO (2001: 270).

temos que acrescentar a de autor de riscos, pois no caso dos retábulos para a igreja de São João Baptista de Souto de Lafões ficou explícito no contrato que deveriam ser executados "*na forma da planta que o dito Manoel Vieyra avia feito*"[14].

Igreja de São João Baptista, Souto de Lafões.

2. Mobilidade estética

Em paralelo com a mobilidade geográfica, as obras executadas pelo mestre entalhador Manuel Vieira da Silva evidenciam também uma metamorfose estilística.

Os retábulos colaterais que executou para a igreja de São João Baptista de Souto de Lafões em 1724, cuja traça é da sua autoria, foram enformados pelo formulário característico do barroco nacional, tanto na sua concepção estrutural como na gramática decorativa utilizada. Se tivermos também em consideração a talha que reveste o arco cruzeiro e a sua ligação com o remate dos dois retábulos, que também deverá ser da sua autoria, verificamos tratar-se de uma composição muito arcaizante para a época, pois compõe-se de um entablamento rectilíneo sobre o qual se elevam quatro pilastras que ladeiam o crucifixo central.

Os retábulos gémeos possuem dois pares de colunas pseudo-salomónicas, cingidas por ramos de videira, uvas e aves de fénix, assentes em mísulas compostas por vigorosas folhas de acanto entumecidas. Sobre o entablamento, elevam-se dois arcos torsos concêntricos, cujo centro é marcado por um alongado fecho. Colunas e arcos emolduram o espaço central, cuja superfície apresenta uma pintura fitomórfica, à qual se encontra aposta a peanha para a exposição da imagem. Nos flancos dos retábulos erguem-se colunas de maiores dimensões, com a mesma tipologia estrutural e decorativa das interiores, variando apenas no facto de possuírem também um enérgico *putti* que se enleia numa das espiras. Estas colunas sustentam o entablamento que faz a ligação com a talha do arco-cruzeiro.

Para além destes retábulos, Manuel Vieira da Silva deverá ter executado outros exemplares congruentes com o discurso de matriz barroca nacional, os quais, não obstante desconhecermos os respectivos documentos contratuais, evidenciam claramente o virtuosismo da sua técnica, concretamente o retábulo da capela-mor da igreja Matriz de Oliveira de Frades, o retábulo-mor da igreja de Santa Eulália de Couto de Baixo e os retábulos das capelas de São Romão e São Domingos, sitas respectivamente em Travassós de Orgens (Viseu) e em Algeraz (Nelas).

Infelizmente, da talha que realizou em 1726 para a igreja da Misericórdia de Viseu apenas subsiste um medalhão. Contudo, através dos apontamentos que ficaram registados na escritura podemos aferir algumas das suas características:

> *"pera o retábolo da capella-mor, athé o friso, na forma que está riscado, com as columnas salamónicas, e o remate será o que está da parte da Epistola, e terá o camarim da tribuna todo o desvam que poder ser para que fique com largueza, e será feyto de meya laranja, todo emtalhado, e arematará a meya laranja em huma tarje que levará dous anjos peguando em huma coroa, e será de meter hum*

[14] A.D.V. – Livro de Notas de Oliveira de Frades, nº 8/7, fls. 89 – 90.

sacrário no primeyro banco da obra, passando asima do banco o que for necessário, feyto de talha moderna, e o trono será feyto na forma do que está riscado na parte do Evangelho, com declaraçam que será de emcher de obra as ilharguas da capella-mor, rematando em sima em volta que ajuste com o pilar e remate que está da parte do Evangelho, e o mesmo se fará nos coleterais, fazemdo-lhe os nichos de meya laranja, e tudo o que fica por sima dos coleterais no frontespecio será cheyo de boa tallla, com seus rapazes ou anjos, e no meyo do arco que cobre o pilar da cappella-mor e fromtespício della levará huma targe com a Vizitaçam de Santa Izabel, com o mesmo remate que está riscado, e em luguar do pilar emtalhado que mostra do frontespicio levará (...) hum anjo de coatro palmos, e o mesmo pilar será também emtalhado, e pera a parte de dentro levará outro anjo do mesmo tamanho; e quanto ao peé do retábolo se poderá comodar outro anjo e se lhe fará, comtando que estes anjos receberam em cada mam sua tocha. A apianha há-de ser a que está riscada da parte da Epístola, a tribuna, emquanto ao camarim, levará em primeyro luguar hum pilar com largura que acomode pera receber a apianha, pera dar luguar a fazer-se a meya laranja, emquanto ao que mostra a trassa liso, se emtalhará com huma tarje, donde nasseram raios que emcubra todo o lizo, e no meyo desta tarje, se fará um Passo da Estaçam que paresser à Meza, emcoamto ao remate dos coleterais, levará no simo de cada hum hum anjo, com acção e insinia que paresser à Mesa, mais levaram os remates em cada ilharga seu rapaz gramde, que vem a levar cada remate três anjos com as imsínias que paresser, os pedestais que a planta mostra lizos seram emtalhados, mais se faram os três frontais emtalhados que seram de marco, encayxilhados, pera se poderem tirar as pessas do meyo e ficarem os cayxilhos servindo aos frontais de seda, e seram muyto bem emtalhados" [15].

Verificamos, assim, que o risco dos retábulos era composto por duas propostas dispostas em paralelo, possibilitando ao encomendante a opção pela que mais lhe agradasse. Podemos colocar a hipótese de um dos riscos apresentar os caracteres do estilo nacional e o outro vincular já aspectos inovadores distintivos do estilo joanino. Os apontamentos que transcrevemos permitem-nos aferir que estes retábulos apresentavam diferenças em relação aos acima descritos de Souto de Lafões. Nestes, mantém-se a mesma tipologia de colunas, porém, verificam-se alterações ao nível dos remates, pois ao invés das arquivoltas torsas seriam constituídos por anjos com insígnias, representando, assim, uma deslocação para o esquema característico do formulário joanino. O medalhão que integra a colecção do Museu Grão Vasco apresenta uma composição figurativa com a cena da *Visitação da Virgem a Santa Isabel*, reveladora do apuramento técnico do artista ao nível da elaboração escultórica. A sua cercadura compõe-se por uma cadeia de enrolamentos e vigorosas folhas de acanto.

Os dois retábulos gémeos que em 1727 realizou para o transepto da Catedral viseense confirmam esta evolução do seu percurso estético. A sua estruturação remete-nos para a sintaxe joanina: encaixados em arcos escavados nas paredes, compõem-se nos flancos por duas colunas pseudo-salomónicas e uma pilastra, que enquadram o nicho central, coberto por uma sanefa de perfil curvo, da qual pendem primorosas cortinas, suspensas lateralmente por cordas enlaçadas; no remate, sobre conchas e enrolamentos sucede-se um dinâmico exército angelical, composto por sete *rapazes*, dois dos quais tocam trombetas. No que concerne à gramática decorativa, denota-se também a incorporação de motivos joaninos, como flores, conchas e festões, no seio de outros arcaizantes, característicos da sintaxe nacional: putti, aves de fénix e robustas e profusas folhas de acanto. Estamos, assim, em presença de composições ecléticas, que estabelecem a transição entre os dois discursos do barroco ao nível da talha, o nacional e o joanino.

[15] EUSÉBIO (2001: 370, 371).

Retábulo de Nª Srª do Rosário, Catedral de Viseu.

Retábulo lateral, igreja de Santa Maria, Pinheiro de Lafões.

Muito idênticos a estes são os dois retábulos que executou para a igreja de Santa Maria de Pinheiro de Lafões. Primitivamente foram posicionados nos flancos do arco-cruzeiro e, de acordo com escritura lavrada em 1730, seriam "*feitos na forma dos qualetrais da Sé de Vizeu que o mesmo mestre fes*" [16], apenas com alterações pontuais para a devida adaptação às dimensões do espaço que iam ocupar. Na actualidade, a sua análise estrutural fica cerceada, mercê das amputações de que foram objecto aquando da sua transferência para o interior de arcos abertos nas paredes laterais do templo. Contudo, são ainda manifestas as semelhanças estruturais e decorativas entre os dois conjuntos, salientando-se as principais diferenças ao nível do banco, devido ao posicionamento dos sacrários.

O hibridismo estético está presente em outras obras do autor, nomeadamente no retábulo que executou para a capela-mor da igreja de São João Baptista de São João de Lourosa em 1731. Neste verifica-se uma maior contenção na utilização das folhas de acanto, que ostentam menor volumetria e se apresentam mais dispersas, conjugadas com um maior número de flores e conchas. No que concerne ao ático, verificamos a adopção do esquema joanino, com uma sanefa curva ao centro, delineada por lambrequins, flanqueada por uma sucessão de enrolamentos, conchas, festões de flores e anjos. O corpo central deste retábulo, ao nível do banco e do sacrário, terá sido modificado na segunda metade do século XVIII, altura em que lhe foi colocada a policromia marmoreada e o douramento. São claras as semelhanças estruturais e decorativas deste exemplar com o da igreja da paróquia vizinha, de Ranhados, devendo o artista ter utilizado o mesmo risco para a sua execução.

[16] A.D.V. – *Livro de Notas de Oliveira de Frades*, nº 14/13, fls. 134 – 135.

Retábulo-mor, igreja de São João Baptista, São João de Lourosa.

Esta conjugação de linguagens está também presente nos dois retábulos colaterais e no interessante sacrário da capela da Via-Sacra, sita em Viseu, que com toda a segurança lhe atribuímos.

O tratamento imputado aos meninos e aos atlantes constitui um dos rasgos mais criativos e personalizados da obra do mestre Manuel Vieira da Silva: apresentam uma corporalidade excepcionalmente robusta, com uma modelação anatómica muito vincada e uma expressividade facial singular; muitos deles ostentam posicionamentos verdadeiramente acrobáticos, que sugerem o dinamismo que é apanágio do barroco, e, em simultâneo, revelam uma alegria que contagia o observador. Veja-se, por exemplo, os meninos suspensos e a fazer o pino em festões de flores nos retábulos que entalhou para o transepto da Catedral viseense. O facto de imputar ao reportório formal um tratamento muito individualizado, permite-nos, como vimos, alargar o número de obras que lhe são atribuídas muito para além das documentadas.

A vastidão da sua obra no espaço diocesano viseense, que acreditamos ser ainda maior do que a que apresentamos, devendo muitas das obras ter desaparecido, tal como aconteceu com o retábulo que realizou para a igreja do Senhor da Barca sita em Almeida, e o facto de o seu percurso estético ser marcado por uma evolução estilística, permitem-nos atribuir-lhe um papel de relevo no processo de renovação das formas ligadas à arte da talha, contribuindo para a sua divulgação e afirmação neste espaço geográfico. Consideramos, assim, tratar-se de um artista marcante no panorama artístico coevo, contribuindo para a divulgação das novidades estéticas ligadas à escultura e à talha.

Tendo em conta as relações que estabeleceu com outros artistas e artífices locais, como testemunham os vários fiadores que apresentou nas escrituras, podemos equacionar a possibilidade de Manuel Vieira da Silva, nos períodos em que se estabeleceu nesta região, ter ministrado o seu ofício a aprendizes locais.

Bibliografia citada e fontes manuscritas:

EUSÉBIO, Maria de Fátima – *Retábulos Joaninos no concelho de Viseu*, Viseu, 2002.

FERREIRA ALVES, Natália Marinho – *A Arte da Talha no Porto na Época Barroca (Artistas e Clientela. Materiais e Técnica)*, Porto, Arquivo Histórico, Câmara Municipal do Porto, 1989.

ALVES, Alexandre – *Artistas e Artífices nas Dioceses de Lamego e Viseu*, Viseu, Governo Civil do Distrito de Viseu, 2001.

A.D.V. – *Livro de Notas de Oliveira de Frades*, nº 8/7, fls. 89 – 90.

A.D.V. – *Livro de Notas de Viseu*, nº 574/66, fls. 128 – 128vº.

A.D.V. – *Livro de Notas de Oliveira de Frades*, nº 14/13, fls. 134 – 135.

O novo e o velho: mestres e aprendizes na pintura baiana, (1790-1850)

Maria de Fátima Hanaque CAMPOS

A emigração portuguesa em Salvador, estudo de Tânia Penido[1] buscou traçar características e mudanças deste grupo na segunda metade do século XIX. Duas tendências caracterizaram a emigração portuguesa para o Brasil na segunda metade do século XIX: "livre ou espontânea" e a "contratada", segundo conclusões da comissão parlamentar portuguesa de 1873 que realizou o primeiro inquérito sobre a emigração no seu país.

A emigração clássica permaneceu por todo o Império, sendo definida em proporções normais e destinava-se ao comércio, conhecido pela vinda do "rapaz do Minho". Vinham também artesãos e marítimos dos Açores e da Madeira, carroceiros, almocreves e outros serviçais urbanos e rurais. A emigração, principalmente, masculina e jovem, era recomendada a parentes, tendo os destinos das províncias do Recife, da Bahia e, sobretudo do Rio de Janeiro, locais onde as praças comerciais eram dominadas por portugueses.

O novo modelo de emigração para o Brasil vai-se impondo e assume predominância a partir de 1850, diante do fim do tráfico dos escravos e da expansão das plantações de café no país, necessitados de trabalhadores. O governo brasileiro começou um processo de substituição de mão-de-obra escrava pelo trabalho assalariado passando a subvencionar a vinda de imigrantes europeus.

A emigração contratada carreava forças para o trabalho na lavoura do café, já a espontânea aglutinava mão de obra para o comercio. Entretanto, havia uma mobilidade atraída pelas melhores condições de colocação no mercado de trabalho de centros mais prósperos como os já citados. Conforme dados fornecidos pelas "habilitações" conclui-se que o grupo luso na capital baiana era constituído essencialmente por indivíduos que se dedicavam à atividade marítima e/ou comercial. Considerando que a maioria dos registrados no Consulado a fim de se matricularem na Capitania do Porto, definia-se na primeira oportunidade como tripulante das embarcações que necessitassem de seus serviços, fazendo parte da população flutuante.

Tânia Penido afirma que a esmagadora maioria dos imigrantes lusos vindos para Salvador era de caixeiros. Poucos registravam-se antes de estarem empregados, em especial aqueles pertencentes à categoria de artesãos ou aqueles que se declaravam "trabalhadores".

Tais registros eram efetuados no ano da chegada do imigrante, podendo acontecer, por exemplo, que o individuo registrado como caixeiro passasse posteriormente a denominar-se comerciante devido a flexível mobilidade social. Assim, as profissões declaradas por alguns portugueses no ato da inscrição já não eram mais aquelas que exerciam logo após se instalarem na Bahia, configurando uma mobilidade de funções desempenhadas pelos imigrantes lusos.

---

[1] MONTEIRO, Tânia Penido. **Portugueses na Bahia na segunda metade do séc. XIX**: emigração e comércio. Porto: Secretaria de Estado da Emigração/Centro de Estudos, 1985.

Nesse contexto, inserem-se as atividades dos artistas e artífices, onde era vigente o regime corporativo que se estendeu ao Brasil, através do exercício de determinadas activi-dades artesanais, permitidas pela administração portuguesa. O oficio de pintor seguia o modelo português, não só no aprendizado como nas categorias de tipos de trabalhos. A Bahia por estar num patamar mais elevado de desenvolvimento comercial e social possibilitou a execução de actividades destinadas às camadas da sociedade mais elitizadas, como também, um campo maior e mais diversificado para artistas que tinham a disponibilidade de recursos para o desenvolvimento do trabalho.

O oficio de pintor seguia o modelo português não só no aprendizado como nas categorias de tipos de trabalhos, entretanto, observou-se que não eram seguidas determinadas regras, como a da examinação (figura 1). Na prática, o oficial de pintor alcançava o estatuto de mestre ao término do aprendizado, através da execução de obras inerentes ao seu ofício, com a abertura de tendas e inserção social nas ordens religiosas.

Maria Helena Flexor realizou estudo sobre os oficiais mecânicos da Cidade de Salvador, posteriormente, avançou a pesquisa sobre o mesmo assunto na Cidade de São Paulo, em tese de doutoramento,[2] comparando as duas regiões, distinguindo as peculiaridades próprias desses espaços geográficos.[3] A condição administrativa era a mesma em Salvador e São Paulo, mas as condições políticas, económicas e sociais eram distintas e criaram situações diversas para os oficiais mecânicos.[4]

Na Bahia, foi possível pela estabilidade e grande oferta de trabalho terem-se organizado em corporações e agrupado por afinidade de actividade, respondendo um ofício por cabeça do grupo e os demais eram considerados anexos.[5] Em São Paulo, houve maior concentração de oficiais nas actividades mecânicas essenciais, como alfaiate, sapateiro, ferreiro e, depois, carpinteiro.[6] Em geral, o oficial de pintor alcançava o estatuto de mestre ao término do aprendizado, através da execução de obras inerentes ao seu oficio, com a abertura de tendas e inserção social nas ordens religiosas.

O artista denotava prestígio social à medida que possuía bens, instrumentos de trabalho, sua tenda e escravos. Porém, alguns artífices gozaram de estatuto mais elevado, como os marceneiros, por serem na sua maioria brancos e militares, assim como, o oficio de ourives que eram vedados aos negros e pardos escravos ou forros. No século XVIII, em Salvador, os mestres pintores eram, na sua maioria, homens livres, pessoas de menor condição, alguns filhos de portugueses, outros de baianos.

Por manter-se a sede do governo português até 1763, em Salvador, e do Arcebispado do Brasil ter sido influenciado pelas Constituições Primeiras da Bahia, foi grande a participação de artistas, alguns vindos de outras províncias ou além-mar, assim como, de origem baiana, na decoração das construções oficiais e religiosas. Não se pode desconsiderar que, na primeira metade do século dos setecentos, existiram grandes obras de pintura de óleo e de géneros menores, segundo o gosto da época e ainda que, a grande maioria, destas foram destruídas ou modificadas com a transformação de novos estilos. Em Salvador, a partir do segundo quartel dos setecentos, os pintores tiveram trabalho constante com as actividades

---

[2] FLEXOR, Maria Helena. **O trabalho livre em São Paulo – século XVIII**. Salvador, 1984. Tese de doutoramento em Historia Social apresentada à FFLCH da USP.
[3] FLEXOR, Maria Helena. **Ofícios, manufacturas e comércio**. In: Historia económica do período colonial. Tamás Szmrecsányi (org.). São Paulo: HUCITEC, 1996. p. 173-194.
[4] FLEXOR, Maria Helena. Idem, ibidem. p. 174.
[5] FLEXOR, Maria Helena. Idem, ibidem. p. 174.
[6] FLEXOR, Maria Helena. Idem, ibidem. p. 180.

de culto e devoção das irmandades, a exemplo ornamentos para procissões; encarnação e restauração de imagens religiosas; douramento e prateamento de objetos do culto; pinturas de modo geral de espaços internos e externos das Igrejas, como também, de propriedades das irmandades.

Os pintores que actuaram no período em estudo, 1790-1850, tiveram inspiração em obras singulares de mestres europeus e de outras províncias da colónia que foram adquiridas ou executadas para os templos religiosos baianos. Alguns artistas oriundos de outras regiões do Brasil e do mundo que vieram para Salvador, e onde trabalharam para as irmandades, deixaram grandes obras, alguns deles influenciaram muitos pintores baianos.

Dentre outros, primeiramente, tem-se o exemplo de José Pinhão de Matos que atuou em Salvador entre 1726 a 1733, onde pintou e dourou a sacristia da Ordem Terceira do Carmo, como também o oratório e os painéis dos quadros da Capela. O pintor é citado no "Dicionário de Pintores e Escultores portugueses ou que trabalharam em Portugal", sendo natural de Pernambuco, capitão do exercito e autor de célebres vistas de Lisboa e de Goa que pertenceram ao Noviciado da Cotovia e depois ao Colégio dos Nobres e, que atualmente pertencem ao acervo Museu de Arte Antiga de Lisboa.[7]

Carlos Ott em seu estudo "Dois pintores, um só nome – dois pintores do século XVIII de nome José Pinhão de Matos"[8] baseou-se em um documento encontrado no Arquivo da Ordem Terceira do Carmo, em que diz ter sido contratado, em 1726, na cidade do Porto o pintor José Pinhão de Matos para pintar na cidade de Salvador, o tecto em caixotões, dourar as obras de talha da recém construída Igreja da Ordem Terceira de São Francisco. Considerando, portanto, português e notável mestre, atribuindo-lhe várias obras monumentais, inclusive a pintura do tecto da nave da Igreja do Convento de Nossa Senhora do Carmo, também em Salvador. Também, são atribuídas algumas pinturas da Capela da Ordem Terceira de São Francisco em Pernambuco.

Outro exemplo desse intercâmbio cultural e de estilos artísticos é a participação do pintor português António Simões Ribeiro. Em Salvador, foi fundamental para o entendimento do uso da pintura em perspectiva, nos tetos, por parte dos artistas baianos da segunda metade do século XVIII, sobretudo do pintor José Joaquim da Rocha. O primeiro artista fez a pintura no Convento do Desterro, citada por Marieta Alves, através de documento, chamando a atenção para a velha pintura no teto da sacristia seguindo essa linha estética.[9] Essa tendência substituiu a tradição ornamental, do século anterior, e surgiu uma decoração mais complexa para os padrões decorativos da época. Os brutescos foram substituídos pela quadratura; as cenas hagiográficas simples deram lugar ao painel central. Porém, importa salientar que, a pintura em perspectiva já era conhecida nos meios religiosos de Salvador, provavelmente há três décadas, como também fazia parte do aprendizado de diversos pintores.

Antonio Simões Ribeiro actuou em Portugal, entre 1700 e 1734, na decoração da Igreja de São Martinho, já destruída, e na sacristia da Igreja de Santa Cruz da Ribeira, ambas em Santarém. Trabalhou no sub-coro da Igreja do Hospital de Santarém, em 1723, sendo rela-

[7] PAMPLONA, Fernanda. **Dicionário de Pntores e Escultores Portugueses ou que trabalharam em Portugal.** Edição dirigida e prefaciada por Ricardo do Espírito Santo Silva. [I-IV]. Lisboa: Oficina Gráfica Ltda LDA. 1956. p. 66.

[8] OTT, Carlos. **Dois pintores, um só nome – dois pintores do século XVIII de nome José Pinhão de Matos.** In: Monumento, Salvador: Secretaria de Educação e Cultura / IPAC, (16) nov./10. 1981. p. 58-61.

[9] ALVES, Marieta. **Dicionário de artistas e artífices na Bahia.** Salvador: Universidade Federal da Bahia/ Centro Editorial e Didático, Núcleo de Publicações, 1976. p.145-146.

tivamente baixo para a representação em perspectiva. O artista mostra apenas a parte superior da arquitectura, o entablamento suportado por mísulas e um espaço reduzido de leitura do observador. Trabalho com o pintor Vicente Nunes com quem, provavelmente, fez as guirlandas e florões da decoração dos três tectos da Biblioteca Joanina em Coimbra, onde a paleta e a composição possuem semelhanças com a pintura do sub-coro.

Nesta pintura do tecto da Universidade de Coimbra, acima da cornija, há um conjunto de mísulas e figuras femininas que suportam uma outra cornija onde assenta toda a estrutura arquitectonica construída ilusionisticamente. Um balcão semicircular desenvolve-se ao longo do teto, as colunas de fuste liso e capitéis acentuam o sentido de verticalidade da composição. A alusão das Artes e Ciências é representadas por uma figura feminina que simboliza a Sapiência Divina. Aqui temos semelhanças com a pintura do tecto da biblioteca do antigo Colégio dos Jesuítas em Salvador (figura 2). Podendo ser citado como provável autor do tecto em perspectiva arquitetônica da Capela dos Reitores, aproximadamente entre os anos 1723-1725. Na sala do Exame dos reitores da mesma Universidade fez os retratos dos reitores que se encontram nas paredes, executados provavelmente antes de 1701. A sua obra está sob a influencia da pintura italiana, introduzida em Portugal, bem como, aos modelos tratadisticos de perspectiva. É citado na ultima pagina de uma tradução anônima portuguesa do tratado de Andréa Pozzo, de cerca de 1745.

Dentre os pintores que, marcadamente, executaram obras com referencias às apresentadas como antecedentes, dá-se destaque a José Teófilo de Jesus (figura 3), que entrou em contato com produções de mestres europeus em Portugal, pois, foi possível analisar a "invenção" do artista nas obras que foram encomendadas, através de parte da sua produção artística, já identificada, avançando no entendimento dos padrões e gosto da elite baiana dos oitocentos. Tal constatação deve-se, também, ao fato de que a partir da identificação de estampas que serviram de modelo para pintores baianos verificou-se semelhança nas temáticas, na composição e na disposição das personagens. (figura 4)

Sem dúvida, a adopção da perspectiva na pintura de tectos investiram de requinte e grandiosidade os interiores dos templos religiosos baianos. Segundo Clarival Valladares, na Bahia, José Teófilo de Jesus e Franco Velasco se desligaram da técnica da pintura ilusionista de espaços arquitetônicos, com quadraturas, preferindo representar as figuras e cenas, cercadas de molduras fingidas[10], compostas de colunas, frontões, volutas, conchas estilizadas, flores e jarros, formando assim, uma rica e ostentosa ornamentação com nuvens perspectivas e numerosos personagens (figuras 3 e 4).

Com o Rio de Janeiro, capital desde 1763, e mais a fixação da corte portuguesa iniciava novo padrão artístico que não estavam firmados nas realizações de carácter barroco encontrados no Nordeste e Minas Gerais. É certo que a pintura sacra monumental no Brasil e a arte imediatamente anterior à chegada da Missão Francesa, em 1816, patrocinada por D. João VI, tem carácter seguidor das principais correntes europeias, quanto o que lhe sucederá no século XIX.[11] O programa pedagógico da Academia, que veio para o Rio de Janeiro e, depois, para a Bahia, buscou civilizar a nova capital europeia, fora do território do Velho Mundo, o Rio de Janeiro, com as inovações técnicas, materiais e metodológicas, principalmente, ao que concernia às ciências e às artes. Contudo, a tradição arte-

[10] VALLADARES, Clarival do Prado. Idem, ibidem. p. 256.

[11] MARQUES, Luiz. **O século XIX, o advento da Academia das Belas Artes e o novo estatuto do artista negro.** In: ARAUJO, Emanoel. A mão afrobrasileira: significado da contribuição artística e histórica. São Paulo: Tenenge, 1998. p. 134.

sanal responsável pela produção da arte sacra no Brasil não foi substituída tão rapidamente quanto esperava a intelectualidade e a Coroa. Algumas mudanças são notadas, em especial, ao que tange à criação de instituições voltadas à formação de profissionais para a arte da iconografia. Muitas são as nomeações de professores que deveriam ministrar aulas sobre o conhecimento do Desenho, da Gravura e da Figura. Essas nomeações se configuraram como reflexos das mudanças ocorridas coma a instalação da Família Real no Brasil.

Em 8 de agosto de 1812, foi criada na Cidade de Salvador uma Aula de Desenho e Figura em que António da Silva Lopes foi nomeado professor da referida aula, como primeiro substituto da Academia do Nu, de Lisboa. Em 1819, o mesmo remeteu requerimento ao Rei solicitando aumento de ordenado, onde se auto intitulava Professor e Director da Real Aula de Desenho Civil da referida cidade.[12] No início, do século XIX, o então Governador e Capitão General da Capitania da Bahia, Conde dos Arcos, seguindo o exemplo da Capitania do Rio de Janeiro, instalou aula pública de Desenho e Figura.

As mudanças ocorridas, a partir dos oitocentos, não foram apenas no âmbito do trabalho artístico, mas também, na mentalidade e gosto estético desencadeado pelas elites baianas (aristocracia rural e comerciantes). A permanência da tradição medieval dos ofícios mecânicos nos oitocentos e da utilização da mão-de-obra escrava deu-se diante de condições sociais e económicas decorrentes dos interesses da elite luso-brasileira estabelecida no Brasil. Entretanto, as pressões das nações estrangeiras, nomeadamente, a Inglaterra, pelo livre comércio buscavam soluções para adequar as camadas populares à nova estrutura marcada pelos conceitos capitalistas de progresso e modernidade. A educação no Brasil era deficitária em escolas e as poucas que existiam destinavam-se aos filhos das camadas mais abastadas da sociedade. A grande maioria dos jovens não recebia educação escolar e, ainda, em 1870, o contigente da população alfabetizada de Salvador era de apenas 30%.[13] O treinamento profissional não estava atrelado ao ensino e se fazia no convívio com os mais velhos ou familiares através da imitação. A partir de uma nova ordem social, surgiu a necessidade de disciplinar a aprendizagem dos jovens.

A actuação do Colégio dos Órfãos de São Joaquim foi meritória como centro de formação profissional e de educação moral, possibilitando grandes mudanças sociais na Cidade de Salvador, notadamente no segundo quartel do século XIX. Pode-se constatar, o fim da tradição das corporações de ofícios que regulavam o exercício da profissão. Da mesma forma, a actuação das irmandades de leigos que aglutinavam os artistas e artífices foi perdendo espaço diante da nova ordem política que se seguiu à Independência do Brasil (1822). Neste cenário, analisou-se a formação do artista.

Na Bahia, os artistas tinham para seu usufruto gravuras oriundas da Europa, principalmente, da Metrópole que passavam de mão em mão como modelos a serem copiados ou melhorados e adaptados segundo a criatividade de cada um. Assim as gravuras atingiram, na Bahia, elementos técnicos, onde o mestre pintor investia suas habilidades, em dimensões bem maiores, transpondo os temas para os grandes painéis: as Igrejas baianas.

O novo gosto das elites baianas, notadamente, a aristocracia rural e os comerciantes surgiu através das reformas neoclássicas nos templos das ordens religiosas e confrarias leigas, tendo maior desenvolvimento na arte da talha em relação à pintura, pois esta sofreu

[12] APEB. Ordens Régias. v. 120, doc. 373.

[13] MATTA, Alfredo Eurico Rodrigues. **Casa Pia e Colégio dos Órfãos de São Joaquim** – de recolhimento a assalariado. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo / Empresa Gráfica da Bahia, 1999. p. 85.

reduções no seu programa iconográfico devido às dificuldades econômicas de determinadas irmandades.

Observou-se durante todo o percurso da pesquisa que, a pintura barroca integrava, envolvia brancos, pardos e negros no cenário sublime e celestial. Com o neoclássico, a imagem torna-se racional, linear e próxima do real, própria do conhecimento dos letrados, mais distante da integração mística e celestial que eram próprias da catequese do fiel antes propalada. Estas contradições eram reflexos da sociedade baiana diante das convulsões sociais e políticas pós-independência do Brasil.

Ao final do século XIX, os artífices sofreram perda de prestígio, pois se aproximaram do conceito de operário, ou seja, dos trabalhadores manuais ou povo. A perda do estatuto do trabalho manual deu-se através da concorrência de produtos industrializados, com novas formas e materiais.

Figura 1

Figura 2

Figura 3

Figura 4

Os Oficiais Mecânicos na cidade notável do Salvador

Maria Helena Ochi FLEXOR[1]

Salvador, como primeira capital do Brasil teve, como Lisboa e Porto, privilégios especiais. Um deles foi o de ter representação dos ofícios mecânicos nas sessões do Senado da Câmara. A criação dos cargos de procuradores dos mesteres, hierarquicamente subordinados à Câmara,.data da primeira metade do século XVII.

Os mesteres, por resolução de 21 de maio de 1641[2], e os oficiais mecânicos se reuniram, dois dias depois, por convocação da Câmara, e elegeram vinte e quatro representantes, escolhendo, entre eles, doze, um ou dois representantes de cada ofício, dos mais indispensáveis[3]. Seguia-se o exemplo de Lisboa que possuía um ou dois representantes, a depender do ofício, na *Casa dos Vinte e Quatro*[4].

Entre os doze, logo após, elegeu-se o juiz do povo e escrivão, aprovados com dois procuradores dos mesteres, por Alvará régio, de 28 de maio de 1644, na forma que os havia nas mais cidades do Reino e com as mesmas isenções e privilégios[5]. Controlavam as atividades dos companheiros, fixavam preços e avaliavam as obras. Era uma continuação das *guildas* medievais.

Elegeram-se outros juízes do povo e mesteres. Estes, porém, cada vez mais, infiltravam-se nas competências dos vereadores[6] e estes outros procuravam, por sua vez, cercear o poder daqueles. Os antagonismo continuaram até que, em 1710, os vereadores deliberaram que o juiz do povo e mesteres só fossem às vereações requererem *aquilo que entendessem hera útil ao Povo*[7] e que não assistissem as suas sessões.

Foram acusados de provocar reações populares contra a Câmara, o Governo e o Rei[8] até que este, *por ter mostrado a experiência ser causa dos motins que tem havido em disserviço meo e do público desses moradores*, por Carta Régia, de 25 de fevereiro de 1713, extinguiu, *pelas mesmas razões* por que o fizera na Cidade do Porto, o cargo de juiz do povo e

---

[1] Professora da Universidade Católica do Salvador/UCSal; Professora da Universidade do Salvador/UNIFACS e Professora Emérita da Universidade Federal da Bahia/UFBa.

[2] RUY, Affonso, *História da Câmara Municipal da Cidade do Salvador.* Salvador: Câmara Municipal do Salvador, 1953., p. 174.

[3] ATAS DA CÂMARA (1641-1649). Salvador: Prefeitura Municipal do Salvador, 1949, v. 2, p. 16-18. Foram eleitos Afonso de Santiago, caldeireiro, Jorge Barreiro, correeiro, Domingos Gonçalves, alfaiate, Antônio Vieira, barbeiro, Francisco Vieira, ourives, Gonçalo Álvares, pedreiro, Francisco Rodrigues Braga, sapateiro, Custódio Fernandes, tanoeiro, Manoel Ferreira, barbeiro, Belchior Manoel, marceneiro, Manoel Lourenço, ferreiro, Antônio da Fonseca, alfaiate.

[4] LANGHANS, Franz-Paul. As corporações dos ofícios mecânicos e a Câmara de Lisboa, *Revista Municipal*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 1942, separatas; LANGHANS, F.-P. *A Casa dos Vinte e Quatro de Lisboa; subsídios para a sua história*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1948; LANGHANS, F.-P. *As corporações dos ofícios mecânicos*. Lisboa: Imprensa Nacional, v. 1, p. LIX (estudo do Prof. Marcelo Caetano).

[5] RUY, A. *Ob. Cit.*, p. 176.

[6] Podiam intervir somente nas questões relacionadas ao bom governo dos ofícios mecânicos, abastecimento e preços dos gêneros.

[7] RUY, A. *Ob. Cit.*, p. 181.

[8] IDEM, p. 182-184.

mesteres, a pedido da Câmara. Ter essa representação era um privilégio das cidades notáveis e a própria Câmara pedia a extinção desses cargos representativos.

Os vereadores de 1715 e 1716 fizeram apelo ao Rei, D. João V, a fim de que novamente se instituísse os cargos de juiz do povo e mesteres, sem os quais *ficava a Cidade Capital do Estado do Brasil igual a mais humilde vila delle* e para que houvesse *o sossego do bem comum*[9]. Tudo inútil, os cargos estavam definitivamente extintos.

Os oficiais mecânicos perderam seus representantes junto ao poder público, os seus privilégios e suas atividades foram restringidas. A partir de então, apenas examinavam seus pares, através do juiz do ofício e seu escrivão, e avaliavam as obras realizadas em comum acordo com a Câmara.

Sem seus representantes junto à Câmara, outros dois fatores importantes, entre vários outros, contribuíram para enfraquecer a organização das *corporações* dentro dos moldes das de Lisboa. Em primeiro lugar, a presença do braço escravo, diferenciando as classes sociais, econômicas e profissionais, exercendo este alguns ofícios mecânicos, mormente aqueles que exigiam maior esforço físico[10] ou que lidassem com sangue. Em segundo, por causa da instabilidade e das restrições político-administrativas a que estava sujeita a Câmara de Salvador, impostas, quer pelo Governo Geral, quer pela Corte[11].

Apesar disso, a Câmara e os oficiais mecânicos tentaram organizar suas *guildas*, mesmo sem poderes, isenções e privilégios, que haviam conquistado a partir de 1641 e que perderam em 1713.

Essas *tentativas* estão registradas nos manuscritos, existentes no Arquivo Histórico da Prefeitura Municipal do Salvador, sob a guarda da Fundação Gregório de Mattos. Apesar da documentação ter sofrido várias interrupções, ou estar muito danificada, pode-se, de uma maneira genérica, estabelecer a história dos ofícios mecânicos do Salvador, correlacionando-a com a de Portugal.

Esses oficiais mecânicos regiam-se, em parte, pelo *Livro de Regimentos dos Officiais mecânicos*, de Lisboa de 1572, reformados pelo Marques de Pombal, em 1771, nos quais foram baseadas as Posturas, estabelecidas pela Câmara de Salvador[12].

Ainda, sob a vigência do poder do juiz do povo e mesteres, os oficiais mecânicos requereram ao Rei para que, na cidade do Salvador, se observasse os *estilos* da Corte para poder eleger seus juizes em *casas particulares*, como a *Casa dos Vinte e Quatro*, de Portugal. Solicitada a opinião da Câmara, esta procurou esclarecer ao Rei as irregularidades e diferenças na observância dos *estilos*[13]. Na correspondência, dirigida à Sua Majestade, a Câmara comunicava que

> *Sendo os ditos Officiaes os que com vários pleitos e agravos se tem eximido de eleger juizes dos seus Officios e examinar se do anno de mil sete centos e hum ate o prezente* (1704) *sendo huma e outra Couza*

[9] IDEM, p. 185-188;

[10] Os ofícios exercidos pelos escravos eram, principalmente, barbeiros, sapateiros e alfaiates (no geral, cada senhor de escravo de Salvador possuía um escravo de cada um desses ofícios), sangradores, aplicadores de sanguessugas, parteiras, vendeiras, polieiros, pedreiros, carapina e ferreiros (estes três últimos especialmente nos engenhos).

[11] VILHENA, Luiz dos Santos. *A Bahia no século XVIII*. Salvador: Itapoá, v. I, p. 55. Ver igualmente, relacionado aos próprios oficiais mecânicos CARTAS DO SENADO (1699-1710). Salvador: Prefeitura Municipal do Salvador, 1962. v. 5, p. 90-91.

[12] Ver CORREIA, Vergílio. *Livro dos Regimentos dos Officiaes Mecânicos*. Coimbra: Universidade, 1928. p. XIX e LANGHANS, F.-P. *As Corporações....*, 2v.

[13] CARTAS DO SENADO (1699-1710). *Loc. Cit*,

conforme ao estillo desse Reino se atrevem elles a queixar se a Vossa Magestade das ditas demandas requerendo ao mesmo tempo a observância dos estillos que até o prezente tem impugnado os quaes parece não deve Vossa Magestade mandar observar nesta Cidade por Lei por que assim como a Câmara dessa Corte e mais desse Reino as introduzirão segundo a cada huma mais conveniente parece podemos nos também estabelecer os que mais convenientes forem a este Estado que e m muitas cauzas discrepa desse Reino e com effeito neste Senado há Também neste particular estillo que a muitos annos nelle se pratica quaze conforme com o de Lisboa e so differente no modo das Eleições dos seus Juizes e Cartas dos seus examinados por que de se fazerem ditas Eleições fora deste Senado contra a forma que até o prezente se uza se lhes dá motivos aos Sobornos dezatençoens e tumultos que rezultarão de se fazerem em huma Caza particular e trazendo as assim feitas para se lhes dar o juramento vem este Senado a ser quaze constrangido a aprovar eleiçoens que podem ter muitas nulidades não sendo obradas em sua prezença e o quererem que os seus nomes sejam somente escritos nos Livros da Câmara he contra a Regalia que ella tem de os confirmar por Provizão e dar-lhes nas Costas della o juramento estillo que se observa com os mais Officios e Officiaes que este Senado prove de Juizes Escrivaens pedamnios e outros que com exemplo não quererão servir com mais titulo nem com outro instrumento que o de estarem os seus nomes escritos nos livros delle e sobre os examinados foi ca sempre uso que com a Certidão dos examinadores lhes passamos suas Provizoens o Senado[14].

As eleições, apesar desse pedido, continuaram a serem realizadas, na sua grande maioria na Câmara, conforme o *estilo* desta.

Em Salvador, era à lista de preços das obras, que os oficiais executavam, que se chamava, *vulgarmente Regimento*. Essa lista era estabelecida de comum acordo com a Câmara, enquanto existiram os juizes do povo e mesteres, depois somente pela Câmara. Os *Regimentos* dos diversos ofícios constam nos Livros de Posturas da Câmara. Alguns artífices, entretanto, regiam-se pelos Regimentos das Confrarias[15]. Estes Regimentos, ou Posturas, da Câmara e os Regimentos das Confrarias ordenavam a vida pública e profissional dos oficiais mecânicos.

As Posturas, estabelecidas pela Câmara, eram lidas em pregões públicos, pelas praças e ruas públicas *costumadas* da Cidade, praia e seus arrabaldes, em vozes altas e inteligíveis, para que *fossem bem entendidas por todo povo* [16].

Qualquer pessoa do povo podia denunciar os culpados pela violação das Posturas e tinha direito à terça parte das condenações ou *coimas*[17]. As penas impostas eram aplicadas pelos almotacés das execuções, a pedido dos juizes de ofício ou da Câmara.

Os primeiros livros de Posturas da Câmara de Salvador foram perdidos. Sabe-se que com

a entrada dos Inimigos rebeldes de Olanda se havião perdido os livros da Câmara, e que se puzessem ... o treslado das posturas, que se havião feito antes disso, e estavão nos ditos livros perdidos das quaes ainda havia alguma noticia, por estar o treslado dellas em poder do escrivão da Almotaçaria João Mendes Pacheco, as quaes de novo haviam por boas, e mandarão se copiassem como nellas se continhão, e que pelas penas nellas estabelecidas fossem executadas as pessoas que caissem em coima, e fossem contra ellas,...[18].

---

[14] IDEM, p. 90-91.

[15] As primeiras confrarias de oficiais mecânicos foram criadas, no Brasil, pelos Jesuítas. Ver LEITE, Serafim. *Artes e ofícios dos jesuítas no Brasil; 1549-1760*. Rio de Janeiro: Brotéria, 1953. p. 29-31.

[16] POSTURAS (1716-1742), L°. 239, A.P.M.S., fl. 29.

[17] Postura 81, 1710, livro de POSTURAS (1650-1787), L°. 236, A.P.M.S., fl. 50. Repetida nos outros livros de Posturas.

Com referência aos oficiais mecânicos, essas *Posturas da Câmara desta cidade, que de novo se mandão cumprir, e executar nas pessoas que forem contra ellas* (1625):

- *que nenhum official de qualquer officio ponha tenda sem licença da Câmara, e fiança nella, e seja examinado, e tenha seu regimento a porta, penna de seis mil reis.................... 6$000*[19]
- *que todos os Officiais serão obrigados a acompanharem a bandeira os dias das porciçoes del Rey, pena de seis mil reis.................. 6$000*[20]

Os oficiais[21] pediam a licença à Câmara, ocasião em que pagavam fiança, válida por um ano, ou seis meses para aqueles que recebiam pagamento de terceiros[22]. Seus nomes, e por vezes os endereços, e tipo de atividade eram registrados em livros próprios[23]. As licenças para escravos eram tiradas em nome de seus senhores, os quais pagavam a fiança. Poucos foram os oficiais que cumpriram com regularidade estas duas obrigações. Normalmente tiravam apenas a licença. Nem todos se submetiam à exames.

Para cumprir as tarefas oficiais, cada ofício possuía um ou dois juízes e um escrivão. As eleições continuaram a se realizar na Câmara, na forma do *estilo* desta. Eram eleitos dois juizes e um escrivão, pelos demais oficiais, no mesmo dia e frente aos Vereadores a *mais votos*. Registravam-se os termos de eleições[24] em livro próprio e os eleitos eram designados para seus cargos por Provisão do Senado[25].

Em Lisboa, e outras cidades do Reino, só podiam ser eleitos os oficiais mecânicos que fossem mestres e, como escrivão, aqueles que soubessem ler, escrever e contar[26]. Nos Regimentos de 1572 e 1771, de Lisboa, constava que não podiam ser reeleitos para o cargo senão três anos, após terem-no ocupado a última vez, salvo os casos em que não houvessem oficiais categorizados[27]. Em Salvador, entretanto, por carência de homens com as qualidades requeridas, foram eleitos os mesmos juizes e escrivães por anos consecutivos. O espírito de liderança e o maior empenho de alguns, deve ter exercido certa influência para que a escolha recaísse sobre determinados representantes consecutivamente.

[18] ATAS DA CÂMARA (1625-1641). Bahia: Prefeitura Municipal do Salvador, 1966. v. 1, p. 5.

[19] IDEM, p. 6. Repetida praticamente com o mesmo texto na Postura 5, 1631, Livro 1º de POSTURAS (1650-1787), Lº 236, A.P.M.S., fl. 2; Postura 47, 1710, Lº. 2º, *Loc. Cit.*, p. 44; Postura 36, 1716, Lº. 3º, *Loc. Cit.*, fl. 82; Postura 31, 1690 (cópia), no livro POSTURAS (1690-1696), Lº.. 237, A.P.M.S., fl. 10v; Postura 43, 1716, no livro de POSTURAS (1716-1742), Lº. 238, A.P.M.S., fl. 8.

[20] IDEM, Repetida nas Posturas 10, 1631, Lº. 1º no Livro de POSTURAS (1650-1787), *Loc. Cit*, fl. 2v; Postura 48, 1710, Lº 2º, Idem, fl. 44v; Postura 37, 1716, Lº 3º, Idem, fl. 82; Postura 39, 1690 (copia), *Loc. Cit*, fl. 12; Postura 44, 1716, Livro de POSTURAS (1716-1742), *Loc. Cit.*, fl. 8.

[21] Existiam, na Cidade do Salvador , os seguintes ofícios, denominados mecânicos: barbeiro, sapateiro, carpinteiro de obra branca ou de edifícios, carpinteiro das naus da ribeira, carapina, correeiro, dourador, espadeiro, esparteiro, ferreiro, latoeiro, marceneiro, ourives do ouro e da prata, parteira, pasteleiro, pedreiro, polieiro, sangrador, seleiro, serralheiro, sombreiro, tanoeiro, tintureiro, torneiro, alfaiate, anzoleiro. Muitos dos que existiam em Lisboa não passaram para o Brasil por não serem de primeira necessidade ou ,então, se anexaram a outros ofícios.

[22] As licenças aparecem registradas na Câmara somente a partir de 1785.

[23] LICENÇAS (1785-1791), Lº 222, A.P.M.S.; Idem (1789-1791), Lº 223; Idem (1797-1801), Lº 224; Idem (1801-1811), Lº 225; Idem (1820-1929), Lº 226.

[24] OFFICIAES MECHANICOS (1765-1798), Lº 538, A.P.M.S., fl. 175v.

[25] PROVISÕES DO SENADO (1811-1829), Lº. 154, A.P.M.S., fl. 6v.

[26] Hierarquicamente classificavam-se os oficiais mecânicos em mestres, oficiais e aprendizes. Não existia, pelo menos em Salvador, a categoria de meio-oficial de que dá notícia José Mariano Filho. MARIANO FILHO, José. *Estudos de arte brasileira*. Rio de Janeiro, 1943. p. 11, e repetida por Serafim Leite. LEITE, Serafim. *Ob. Cit.*, p. 26. Existiam os oficiais jornaleiros e os escravos eram admitidos como obreiros.

[27] CORREIA, V. *Ob. Cit.*, p. 238-239.

As eleições eram efetuadas anualmente. Os Regimentos de Lisboa previam essas eleições em datas fixas para cada ofício, ocasião em que os representantes de cada um deles se reuniam e elegiam seus juizes e escrivães. De acordo com os registros dos termos de eleições, essa norma não foi seguida em Salvador. As datas das eleições variavam de ano para ano.

Como se disse, os juizes e escrivães eleitos eram confirmados no cargo, por Provisão do Senado, com sinais e selo, para um período de um ano, *ate o Último de Dezembro*. Nas do documento se transcrevia o termo de juramento dos Santos Evangelhos para que *bem e direitamente* servissem o ofício, guardando o *Serviço de Deos* e *de Sua Magestade* [28].

Aos juizes cabia efetuar as examinações dos que desejassem exercer as atividades mecânicas, visitas periódicas às tendas e lojas, avaliações e vistorias das obras de seu ofício e, por convocação, as da Câmara.

Os exames constavam da confecção de uma obra, própria do ofício, ou então de questionário sobre os principais conhecimentos que deviam possuir para exercer seus respectivos ofícios. Os examinadores davam, se o candidato era considerado habilitado[29], uma certidão de exame que devia ser apresentada à Câmara, onde era registrada em livro próprio e o candidato recebia, transcrita na própria certidão de examinação, uma carta de exame, confirmação da certidão e termo de juramento de bem exercer sua profissão. As certidões eram assinadas pelos juizes e escrivão do ofício, e por este feita, e a carta era concedida pela Câmara, assinada pelo Juiz de Fora, Vereadores e Procurador. Na ocasião da apresentação da certidão, prestavam juramento, segundo o qual ficavam sujeitos às Posturas do Conselho da Câmara e mais acórdãos da Mesa de Vereação e de não valerem-se de privilégio algum.

Os juizes e escrivães não podiam examinar seus familiares, como filhos e parentes até quarto grau, cunhados ou aprendizes. Deviam requerer à Câmara para que lhes desse outro juiz, do ano anterior. Também essa norma não foi seguida rigidamente.

As cartas de examinação e licenças davam direito aos oficiais mecânicos de exercerem seus ofícios, e os mestres terem tenda aberta, na Cidade do Salvador e seu termo.

Os oficiais ou mestres estrangeiros, ou vindos de outras regiões do Brasil, ou de qualquer parte do Reino, deviam apresentar sua certidão à Câmara. Examinada e tida como verdadeira e não tendo *vicio algum que duvidosa a fisesse*, era confirmada, debaixo da condição de que o requerente ficasse sujeito, enquanto residisse na Cidade ou seu termo, às mesmas obrigações que os demais oficiais. Em caso de não possuírem certidão de exame, ou carta, deviam submeter-se aos exames feitos pelos juizes do ano.

Uma postura, de 1716, previa que, na falta de examinação, era necessária a licença do Senado da Câmara para terem tenda pública[30], tornando facultativo, de certa forma, o exame.

A malícia dos oficiais mecânicos, na Bahia, deu origem a *acrescentamentos* às antigas Posturas e, em fins do século XVIII, com respeito às cartas de examinações e licenças, dizia-se

---

[28] PROVISÕES DO SENADO (1699-1726), L° 146, A.P.M.S.; Idem (1741-1755), L° 147; Idem (1754-1770), L° 148; Idem (1770-1788), L° 150; Idem (1788-1798), L°. 151; Idem (1811-1829), L°. 154.

[29] Se não fosse habilitado na primeira examinação, deveria submeter-se a um segundo exame seis meses depois, tempo em que ficava, como aprendiz, na tenda ou oficina de um mestre e se, outra vez inabilitado, voltava novamente seis meses após e assim sucessivamente.

[30] Postura 10, 1716, no livro de POSTURAS (1716-1742), *Loc. Cit.*, fl. 9v.

Que nenhum official, ou qualquer outra pessoa, cujo trato careça, de licença carta de exame digo do Cenado da Camara para usar della não se valha de licença, carta de exame, ou Regimento concedido a diverssa pessoa tomando para esse fim o nome de terceiro auzente, ou defunto... o não faça antes tire as ditas Licenças em Seu nome com pena de Seis mil Reis e trinta dias de Cadea pela malicia com que Se ouver neste Requerimento[31].

Muitos artífices trabalhavam como jornaleiros para algum mestre, fugindo à obrigação de tirar a licença necessária e submeter-se aos exames ou, ainda, trabalhando de parceria com oficiais licenciados.

Não podiam tomar as obras que não fossem de seu ofício, sob pena de cadeia e multa, o que era uma forma de garantir a boa execução das obras.

Deviam ter o seu Regimento à porta, rezando a Postura

Que nenhum official de qualquer officio esconda A taxa do Seu oficio cazo que a tenha, a qual vulgarmente Se chama Regimento antes a pender se a porta da mesma tenda para que o povo Lea nella os preços das Obras, que lhe vai encomendar pena de quatro mil Reis[32].

Todos os oficiais mecânicos eram obrigados a acompanhar a bandeira da Confraria e de seu Santo[33] nos dias das procissões do Rei, ou do Senado, sob pena de multa.

À Igreja cabia o cerimonial litúrgico, enquanto que o brilhantismo do acontecimento dependia do Senado da Câmara. Esta dividia os grupos de homens por profissões, elegia um encarregado dos festejos, que assinava um termo de responsabilidade[34].

Era uso, em Lisboa, se realizarem tais procissões *Del Rey*, regidas pelas Ordenações Filipinas, uso este que passou para o Brasil[35]. As procissões do Rei, patrocinadas pela Câmara, eram, além da de *Corpus Christi*[36], as de São Sebastião, São Felipe e Santiago, Santo Antônio de Argüim e São Francisco Xavier [37]. Todos os artífices deviam comparecer

---

[31] Postura 49, 1710, L° 2° do livro de POSTURAS (1650-1787), *Loc. Cit.*, fl. 44v; Postura 38, 1716, idem, fl. 82; Postura 40, 1690, L° 1° (copia) no livro de POSTURAS (1690-1696), *Loc. Cit.*, fl. 12.

[32] Postura 10, 1613, L° 1° no livro de POSTURAS (1650-1787), *Loc. Cit*, fl. 2v; Postura 46, 1710, idem, fl. 44. Repetidas nos mesmos termos em outros livros.

[33] Para Portugal ver LANGHANS, P.-P. *As corporações...*, v. 1, p. XLII, XLVII.

[34] RUY, A. *Ob. Cit.*, p. 166.

[35] Idem, p. 163.

[36] A festa de *Corpus Christi* parece ter caído em desuso nas cidades brasileiras a partir de 1668, segundo informa Balthazar Lisboa. Cit. por FAZENDA, José Vieira. As bandeiras dos ofícios, *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, v. 140, t. 86, p. 152-158, 1921. A Câmara de Salvador, em 1673, notificava: *por auer crescido muito todos os oficios, E estauão alguns sem Concorrerem para as ditas procissões Com Parte nem Couza alguã*, concordaram os oficiais dessa Câmara de Salvador, estando presentes o Juiz do Povo e Mesteres, que os oficiais de carpinteiro deviam dar a bandeira de costume e a armação de madeira para a *serpe*, e madeira que se precisasse, entrando nesta obrigação os marceneiros e torneiros. Os oficiais de alfaiate dar a bandeira de costume e o pano com que se cobria a *serpe* pintado e aparelhado. Uns e outros dar os negros necessários para carregar a *serpe*. Os sapateiros dar a bandeira de costume e o *drago*; os pedreiros uma bandeira, os tintureiros, sombreiros, funileiros e tanoeiros dar uma bandeira e quatro cavalinhos fuscos; os padeiros e confeiteiros dois gigantes e uma giganta e o anão, que o vulgo chamava *Pai dos gigantes*. Os ferreiros, serralheiros, barbeiros, espadeiros, correeiros, todos estes pertenciam à Confraria de São Jorge e eram obrigados a dar uma bandeira ou guião, conforme o costume, e o Santo de vulto, na charola, sendo este Santo de *figura a cavalo*, armado com pagem, alferes, trombeta, tambores e seis sargentos da guarda, todos vestidos decentemente e armados. As vendeiras de porta, taverneiros e taverneiras e esparteiros dar quatro danças. Os marchantes dar três tourinhas. Na falta com essa determinação prometia-se pena de seis mil reis pagos da cadeia. A coima seria dada para as obras da Câmara e Cadeia nova. ATAS DA CÂMARA (1699-1684), v. 5, p. 114.

[37] As procissões de *São Sebastião criada em memória do Serenssissimo Rei D. Sebastião, a de Sam Felippe Santiago em açam de Graças da felice restauração desta Cidade e a de Santo Antonio de Arguim cuja criaçam foi por rezam*

a essas procissões, com as bandeiras das respectivas profissões e insígnias dos ofícios mecânicos.

Os acrescentamentos, feitos às Posturas, em 1742, determinavam que os oficiais mecânicos, nas procissões do Senado, e nas mais em que eram obrigados a levarem bandeiras, deviam ir com toda a modéstia, quietação e compostura, vestidos com suas casacas e gravatas e não com capotes, como até então vestiam, sob pena de seis mil réis de multa, paga da cadeia onde estariam presos por trinta dias[38].

Essas procissões foram extintas em 1828, depois da Independência do Brasil, com exceção da de *Corpus Christi*[39]. A de São Francisco Xavier foi restabelecida por volta de 1860, por ser padroeiro da Cidade[40].

Por esse período, começam, também, a desaparecerem os documentos referentes aos ofícios mecânicos. As profissões passaram a serem exercidas, independentemente de qualquer intervenção da Câmara, dentro da nova organização por que passaram as Câmara Municipais brasileiras[41], exceto a licença para efetuar comércio. Longe do quadro da nova realidade brasileira independente, os registros ainda são encontrados até 1830, pouco mais ou menos.

Entre esses oficiais mecânicos, tomou-se especialmente aqueles que estavam ligados aos ofícios responsáveis por construções e mobiliário, ou seja marceneiros[42], torneiros, carpinteiros, correeiros e serralheiros. Os carpinteiros trabalhavam diretamente nas obras de construção, enquanto os marceneiros e torneiros executavam as obras de mobiliário, e os outros contribuíam com o material acessório.

Os correeiros[43] e os serralheiros[44] regulamentavam-se por Posturas próprias. Somente em 1785 encontram-se, nos Livros de Posturas, o *Regimento dos Marcineiros*[45]. Regiam-se mais ou menos pelo Regimento de Lisboa e, em parte, pelo da Confraria de São José dos pedreiros e carpinteiros. O *Regimento dos Marcineiros* de Salvador, diferia

---

dos inimigos o tomar na força de Arguim tratando mal o Santo o faz dar a Costa da dita Capitania e apareceo o Santo em huma pedra em pe. CARTA DO SENADO (1673-1673), v. 1°, p. 68; PROVISÕES REAES (1641-1680), L° 134 (cópia), A.P.M.S, fl. 125v, 126rv.

[38] Postura 171, 1742, L° 3, no livro de POSTURAS (1650-1787), L° 236, A.P.M.S., fl. 117; POSTURAS (1716-1742), L° 228, *Loc. Cit.*, fl. 32v.

[39] RUY, A. *Ob. Cit.*, p. 167.

[40] A de São Francisco Xavier foi instituída por voto solene do povo, a 10 de maio de 1686, como padroeiro da Cidade, tendo a Confraria dessa invocação sido instalada com capela na Igreja Catedral em 16 de setembro de 1755. O culto que havia sido extinto, com os demais em 1828, foi restabelecido, em 1860 pela mesma Confraria. PRESIDÊNCIA DA PROVÍNCIA (Religião) A.P.E.B, 1855-1874.

[41] Lei de 1° de outubro de 1828. Em Portugal, o Decreto, de 7 de maio de 1834, do Duque de Bragança, extinguia os ofícios, bandeiras, Casa dos Vinte e Quatro, procuradores dos mesteres e juiz do povo.

[42] Em Salvador, à exceção dos carpinteiros de móveis e samblagem portugueses, vindos no fim do século XVIII, não se fazia distinção entre os oficiais que faziam obras de samblagem ou de talha. Não foram encontradas referências a registros de cartas de exames, eleições ou provisões dadas a entalhadores, com exceção de Tomás Rodrigues de Santana que, a partir de 1790 começou a solicitar licença à Câmara para ter tenda de entalhador na Rua das Laranjeiras. LICENÇAS (1785-1791), L° 222, A.P.M.S. Em 1797, entretanto, aparece como marceneiro. (OFICIAES MECHANICOS (1765-1798, L° 538, A.P.M.S., fl. 109) para, a partir de 1819, começar a solicitar licença para vender obras de marcenaria. LICENÇAS (1815-1820, L° 226, A.P.M.S.

[43] Postura a fl. 19, L° 1°, 1672, no livro de POSTURAS (1650-1787), *Loc. Cit.*; Postura 131, 1710, L° 2°, no livro de Posturas (1650-1787), *Loc. Cit.*, fl. 56v; Postura 109, 1716, L° 3°, no Livro de POSTURAS (1650-1787, *Loc. Cit.*, fl. 95; Postura 21, 1785, L° 4°, no livro de POSTURAS, (1650-1787, *Loc. Cit.*, fl. 130.

[44] Postura a fl. 18v, L° 1°, 1672, no livro de POSTURAS (1650-1787), *Loc. Cit.*; Postura 127, L° 2°, no Livro de POSTURAS (1650-1787), *Loc. Cit.*, fl. 56; Postura 105, 1716, L° 3°, no livro de POSTURAS (1650-1787), *Loc. Cit*, p. 94.

[45] Postura 27, 1785, L° 4°, no livro de POSTURAS (1650-1787), *Loc. Cit.*, fl. 131rv.

daquele de Lisboa, somente nos casos em que foram incluídos, ou excluídos, os negros escravos ou libertos.

Nos princípios do século XVIII, pediram licença à Câmara diversos oficiais e mestres marceneiros, torneiros e ensambladores, oriundos do Norte de Portugal[46], enquanto que, para o fim do mesmo século, vários *carpinteiros de móveis e samblagem*[47], provenientes de Lisboa, passaram a trabalhar em Salvador.

Seguindo o costume do Porto, Viana ou Lisboa, apresentavam suas certidões e cartas de exame à Câmara de Salvador, como foi dito anteriormente, e esta lhes passava, como o fazia a todos vindos do Reino, uma licença geral[48] ou, simplesmente, registrava suas cartas[49].

Dos naturais da terra, e portugueses que haviam iniciado sua atividade mecânica me Salvador, poucos foram os que se submeteram aos exames[50]. Grande parte dos marceneiros pedia simplesmente sua licença, pagando fiança, para ter tenda aberta ou loja para *vender móveis ou trastes usados*. Pelas licenças, verifica-se que não eram raros os casos em

---

[46] João do Couto, ensamblador, certidão de 1692, do Porto, licença da Bahia de 15.12.1706. CARTAS DE EXAMINAÇÕES DOS OFFICIAIS MECHANICOS, L°. 189, A.P.M.S., fl. 41; Gaspar dos Reis de Souza, marceneiro, certidão do Porto, licença da Bahia, de 11.5.1707. IDEM, fl. 48; Luis da Silva, ensamblador, certidão de 1698, do Porto, licença da Bahia, de 9.4.1707. IDEM, fl. 48v; Manoel Luis Pinto, torneiro, certidão de 1701, do Porto, licença da Bahia de 22.6.1725. CARTAS DE EXAMINAÇÕES, L° 190, A.P.M.S., fl. 83; Manoel João, ensamblador, certidão de 1727, do Porto, licença da Bahia, de 30.1.1728. IDEM, fl. 74v; Tomás Ferreira, marceneiro e torneiro, certidão de 1723, de Viana, licença da Bahia de 8.5.1728. IDEM, fl. 75v; Simão Henrique, marceneiro e torneiro, certidão de 1697, do Porto, licença da Bahia de 23.2.1732, IDEM, fl. 87; João Luis, torneiro, certidão de 1697, de Lisboa, licença da Bahia de 21.1.1725, IDEM, fl. 132; Manoel Vieira, marceneiro e torneiro, certidão de 1704, de Lisboa, licença da Bahia de 11.6.1721, IDEM, fl.152; Manoel de Souza, ensamblador, certidão de 1710, do Porto, licença da Bahia, de 16.8.1721, IDEM, fl. 153; Pascoal de Araújo, torneiro, certidão de 1718, de Viana, licença da Bahia, de 1.12.1724, IDEM, fl. 169. Até os meados do século constavam várias licenças dadas a portugueses, sem contudo darem a procedência dos mesmos: Manoel de Souza Ribeiro, marceneiro, licença da Bahia de 26.6.1745. CARTAS DE EXAMINAÇÕES, LO 191, A.P.M.S., FL. 22V; Antônio da Costa Cordeiro, marceneiro, licença da Bahia de 25.5.1748, IDEM, fl. 44v; Mario de Souza, marceneiro, licença da Bahia de 25.1.1749, IDEM, fl. 46v; Manoel Teixeira Ferreira, marceneiro, licença da Bahia de 10.11.1751, IDEM, fl. 93v; João Ribeiro de Oliveira, marceneiro, licença da Bahia de 3.8.1753, fl. 105v.

[47] João Batista, carpinteiro de móveis e samblagem, certidão de Lisboa, de 1801, carta de Lisboa, de 1805, licença da Bahia de 7.2.1810. CARTAS DE EXAMINAÇÕES, L° 192, A.P.M.S., fl. 293v; José Joaquim Vitório, carpinteiro de móveis e samblagem, certidão de Lisboa, de 1799, carta de Lisboa, do mesmo ano, licença da Bahia de 12.9.1810, CARTAS DE EXAMINAÇÕES, L° 193, A.P.M.S., fl. 17v; Antônio Guilherme Coelho, carpinteiro de móveis e samblagem, certidão e carta de Lisboa, de 1807, licença da Bahia, de 15.5.1811. IDEM, fl. 22; Antônio Feliz da Silva, carpinteiro de móveis e samblagem, certidão e carta de Lisboa, de 1798, licença da Bahia de 27.4 (ou 5). 1812, IDEM, fl. 40v; Antônio José Pedrosa, carpinteiro de móveis e samblagem, sem procedência, licença da Bahia de 27.10.1819, IDEM, fl. 68; João Pedro Correia, carpinteiro de móveis e samblagem, carta de Lisboa, de 1812, que somente foi registrada sem fornecer a data da licença da Bahia, IDEM, fl. 69v, provavelmente 1819. Em Lisboa, ao fim de muitos anos – meio século – de litígios, entre carpinteiros da Rua das Arcas e os marceneiros, *ponderando-se na Casa dos Vinte e quatro desta Corte, a grande desordem, em que nella vivião, os dois officios de Carpinteiro chamado da rua das arcas, que com o officio de Marsineiro, tinhão conexão entre si, e melhorar-se; de Sorte, que o outro ficasse com grande diminuiçam, o que tinha cauzado entre hum, e outro muitos, e continuados pleitos determinaram os Deputados da dita Caza, se fizesse huma representaçam ao Senado da Camara, para que ordenasse se unissem estes dois officios, para que assim ficassem Conservando huma paz firme, e cessarem entre elles, todas as ocazioens de pleitos, e disputas; que a perturbe, ficando ambos denominando-se daqui em diante por Carpinteiros de moveis, e Sambrage, a qual reprezentaçam aprovou o Senado, por Seu despacho de dezasseis de Outubro do prezente anno de mil sete centos, sessenta e sete*, dando a incumbência ao juiz do povo, Felipe de Campos para fazer um novo Regimento. LANGHANS, F.-P. *As corporações...*, v. 1, p. 495-505.

[48] Ver CARTAS DE EXAME (1713-1723), L° 190, A.P.M.S., fl. 87.

[49] Ver REGISTO DE CARTAS E EXAME (1810-1829), L°. 193, A.P.M.S., fl. 17v, 18rv, 19.

[50] Constam poucos registros de examinações entre os manuscritos da municipalidade. Os sapateiros e alfaiates foram mais regulares no cumprimento da Postura que os obrigava a serem examinados.

que os marceneiros possuíssem duas tendas, ou uma tenda e uma loja, para vender móveis, embora fosse proibido.

As certidões, apresentadas á Câmara, e os alvarás de carta por ela fornecidos, seguiam, com adaptações locais, o formulário daquelas expedidas na Corte[51].

A partir dos meados do século XVIII, passou a constar das certidões de exame dos marceneiros aprovados, terem os mesmos *Satisfeito a Sua esmola ao Glorioso Patriacha o Senhor S. Jozé*. Por essa época organizou-se a Confraria de São José, constituída pelos carpinteiros e pedreiros e agregados à bandeira. Entre esses agregados estavam os marceneiros e torneiros, canteiros e alvíneos. Tinham capela privativa do patrono, na antiga Sé de Salvador, onde se realizavam, contrariando o *estilo* da Câmara, as eleições dos juizes do ofício de carpinteiro e pedreiro, e para a mesa da confraria[52].

O levantamento desses artesãos, com várias indicações, incluindo os juizes e escrivães eleitos, constam de relação separada, que está sendo elaborada, na tentativa de cadastrar esses oficiais mecânicos para conhecer suas origens e atividades exercidas em Salvador[53]. Já foram levantados cerca de 1025 nomes de profissionais, entre 1549 e 1919, indicando nome, ocupação, datas limites apontadas em documentos, e informações, quanto à vida profissional e obras, que apontam origens diversas, mas, especialmente, em relação a Portugal das regiões do Porto, Braga e Lisboa[54] e, secundariamente, de Guimarães e Viana.

Aqui destacam-se os marceneiros, como José Rodrigues Marrecos[55], que exerceu sua atividade em fins do século XVII e princípios do XVIII; Gaspar dos Reis Souza, originário do Porto que, embora registrasse sua certidão somente em 1707[56], serviu de primeiro juiz no ano anterior[57]. Também se deve citar Manoel de Souza Ribeiro, de origem portuguesa, de região não indicada, que solicitou sua licença somente em 1745[58], embora tivesse servido de juiz em 1725[59]. Ainda têm-se as figuras de Tomás de Arruda Pimentel, Belchior Francisco da Cruz que ocuparam, por várias vezes, os cargos de juizes, bem como os

---

[51] Vide CARTAS DE EXAMINAÇÕES (1770-1807), L° 192, A.P.M.S., fl. 224v-115.

[52] Para Lisboa ver LANGHANS, F.-P. *As corporações...*, v. 1, p. 294; v. 2, p. 292, 299. Encontra-se, no Arquivo de Marinha e Ultramar, de Lisboa, um exemplar do *COMPROMISSO e Regimento Econômico dos Officios de Carpinteiro e de Pedreiro e dos mais agregados a Bandeira do GLORIOZO S. IOZE e sua Confraria erecta na SEE CATHEDRAL DA CIDADE da Bahia Dedicado ao mesmo Gloriozo Santo e Feito na dita Cidade no Anno de 1780*. AHU, doc. n° 1283, AHU, Lisboa. É interessante notar que esse Compromisso foi, praticamente, copiado do *Regimento e Compromisso da Mesa dos Offiçios de Pedreiros e Carpinteiros da Bandeira do Patriarca São Joseph anno de 1709*, de Lisboa. LANGHANS, F.-P. *As corporações...*, v. 1, p.274-282, com exceção de alguns capítulos e alguns acrescentamentos. Acrescentaram, no item 5, do Cap. VIII (correspondente ao Cap. 4° – Dos Juizes do Officio -, p. 278, de Lisboa): *Não poderá ser admitido ao dito exame Negro de qualidade alguma e só sim Pardo que seja forro pello Pay assim o permitir* e, no Cap. X (correspondente ao Cap. 2° – Das obrigações do officio pertencentes ao commum -, p. 279, de Lisboa): *Na mesma forma incorrera qualquer Mestre que tomar aprendiz que seja Negro; nem ainda Mulato cativo; pois só ensignará Brancos e Mulatos forros*. Esse Compromisso não se refere explicitamente aos marceneiros. Acredita-se, no entanto, que os marceneiros sempre acompanharam a Bandeira de São José nas procissões e festas e que nos meados do século XVIII a ela se agregaram. Vieira Fazenda nos dá notícias da existência de documentação da Confraria de São José no Rio de Janeiro, nos Arquivos da Antiga Irmandade de S. José, também dos carpinteiros e pedreiros. FAZENDA, V. *Ob. Cit.*, p. 157-158.

[53] As datas correspondem aos limites entre os quais encontram-se referências nos manuscritos e outros documentos.

[54] AZEVEDO, T. *Ob. Cit.*, p. 226-227.

[55] Seu filho, Manoel Rodrigues Marrecos, também exerceu a atividade de marceneiro no princípio do século XVIII.

[56] CARTAS DE EXAMINAÇÕES (1690-1712), L°. 189, A.P.M.S., fl. 48.

[57] IDEM, fl. 17, 20, 22v, 23v, 31rv, 32, 33, 35, 40v, 50v.

[58] IDEM (1741-1770), L°. 191, fl. 22v.

[59] IDEM (1713-1725), L°. 190, fl. 59v, 65, 115, 122, 123v.

Gomes Romão – José Gomes Romão, que exerceu sua atividade entre 1756 e 1808, e Vitorino Gomes Romão, igualmente juiz por várias vezes ou, ainda, José Dias Pessoa[60].

Entre 1700 e 1705, foi registrado, nos livros da Câmara, um número reduzido de marceneiros[61]. Até os meados do século XVIII quase todos se examinavam nos ofícios de marceneiro e torneiro. Uma vez examinados, podiam usar de seus ofícios em sua tenda *assim de Obra preta como de branca*, isto é, móveis (preta) e de carpintaria (branca)[62], enquanto que os carpinteiros podiam executar somente as obras brancas ou carpintaria de edifícios. Houve, no entanto, aqueles que exerciam todas as atividades, como Luiz Adriano da Silva (1792-1805), que solicitou várias licenças à Câmara, ora para exercer o ofício de marceneiro, ora de carapina, carpinteiro ou mesmo para vender madeiras, tendo sido juiz de marceneiro em 1804[63], ou Lourenço da Porciúncula que, sendo carpinteiro, compareceu às eleições dos marceneiros em 1809[64].

A divisão das obras entre os marceneiros, carpinteiros[65], torneiros e entalhadores sempre foi muito mais teórica do que realmente prática. Houve sempre intromissões de uns nas tarefas dos outros, intromissões estas que geraram, tanto na cidade do Rio de Janeiro, quanto na de Lisboa, conflitos que, por vezes, tomaram grandes proporções[66].

A grande maioria dos marceneiros e torneiros era de brancos, sendo raros os pretos e mulatos forros ou escravos, ou que, pelo menos, tinham licença dada pela Câmara. Têmse os exemplos de José Teixeira, preto forro (1740)[67], Bento, escravo do Padre Bernardo Francisco Pereira (1788)[68], Luiz Antônio (1801-1802), Antônio (1805), Ambrósio (1805-1806) escravos de João Ribeiro de Vasconcelos[69], João (1804), escravo do Capitão Antônio da Rocha Barros[70], João Batista de Santana, crioulo forro (1804-1827)[71], José de Souza, crioulo (1816-1822)[72].

Supõe-se que os marceneiros brancos possuíam vários oficiais e escravos sem que estes fossem examinados na Câmara, pois a profissão, pelo que se sabe, não era rigorosamente regulamentada.

Dentre esses brancos, vários militares exerceram o ofício de marceneiro, como o Alferes Manuel de Souza Ribeiro (1725-1745)[73], Capitão Alberto Coelho Pereira (1787-1802), Ajudante Francisco do Rosário Coutinho (1787-1797), Capitão Lourenço Julião

---

[60] IDEM, L° 189, 190, 191, 192, 193; PROVISÕES DO SENADO, L° 146, 147, 148, 150, 151, 154; OFICIAIS MECHANICOS, L° 538, 539, A.P.M.S. Mais recentemente esse acervo passou para a guarda da Fundação Gregório de Mattos e a classificação, ainda não verificada, foi modificada.

[61] Época em que os oficiais mecânicos solicitaram ao Rei para se eleger juiz fora da Câmara.

[62] O direito de executar obras brancas é acusado nas cartas de examinações entre 1740 e 1760.

[63] Licença em 1794 para vender madeiras. LICENÇAS (1792-1796), L° 223, A.P.M.S.; Licença de 1795 a 1802 para carapina Idem e LICENÇAS (1797-1801), L° 224; LICENÇAS (1801-1811), L° 225, A.P.M.S. Licença em 1803, para marceneiro, Licenças (1801-1811, L°. 225, A.P.M.S.

[64] Essa eleição escolhia a Antônio dos Santos e João de Souza Ferreira para juiz e escrivão respectivamente. Foi considerada sem efeito *por não concordarem oz mesmos officiaez nos eleitoz*, assinado por José Vicente de Santana que permaneceu como juiz. Tirou licença para marceneiro em 1816 e 1821. LICENÇAS (1815-1820), L°. 226, A.P.M.S.; LICENÇAS (1820-1829), L°. 227, A.P.M.S.

[65] Ver LANGHANS, F.-P. *As corporações*, 2v.

[66] IDEM, v. 1, p. 267 e segs.; SANTOS, Noronha. *Ob. Cit.*, p. 295.

[67] CARTAS DE EXAMINAÇÕES (1713-1725), L° 190, A.P.M.S., fl. 140-141.

[68] Licença em 1788. LICENÇAS (1785-1791), L° 222, A.P.M.S.

[69] Licenças em 1801 e 1802, 1805, 1806. LICENÇAS (1801-1811), L°. 225, A.P.M.S.

[70] Licença em 1804. IDEM.

[71] Licença em 1804. IDEM.

[72] Licença em 1817. LICENÇAS (1815-1820), L° 226, A.P.M.S.

[73] Era de origem portuguesa.

dos Reis (1788-1804), Tenente Pedro Teixeira Magalhães Garcia (1788-1809). Todos exerceram cargos de juiz ou escrivão do ofício. Normalmente eram das Tropas Auxiliares, que não eram remuneradas, donde terem obrigação de se ocuparem com algum ofício remunerado.

Com a morte do marido, a viúva tinha o direito de encabeçar os seus negócios. Assim é que são encontrados os nomes de Joana Luiza de Jesus (1820-1821)[74] e Catarina Ferreira (1822), pedindo licença para vender móveis[75].

Para ordenar os profissionais, no espaço da cidade, a Câmara, por Postura de 1785, tentou estabelecer as *arruações*[76] dos ofícios[77]. Aos marceneiros, porém, não foi designada nenhuma área específica. Pelas licenças e termos de eleições, verifica-se que possuíam tendas ou *lojes* em vários pontos da Cidade: ladeira da Misericórdia, ladeira da Conceição, Terreiro, rua Direita das Portas do Carmo, São Bento, Rua Direita do Palácio, Maciel, Preguiça, rua do Tijolo, Saúde, Trapiche do Azeite, Barroquinha, Rua do Passo, do Colégio, etc, sendo que vários se encontravam na ladeira do Carmo e da Misericórdia.

As cartas de examinações não foram mais registradas a partir de 1819, as eleições aparecem até 1814 e as licenças até 1831[78] de forma que, desse período em diante, se tem poucas informações a respeito desses profissionais.

No *Diário da Bahia*, dos dias 1º e 4 de maio de 1879, constam das listas de eleitores, para o referido ano, muitos marceneiros, distribuídos pelos vários quarteirões da cidade. Para o fim do século XIX, os *Arrolamentos das Casas de Negócio*[79], fornecem algumas informações acerca de depósito de móveis, bazares de móveis novos e usados e oficinas de marceneiros, bem como o *Almanak Administrativo, Indicador, Noticioso Comercial e Literário do Estado da Bahia*, para os anos de 1898 e 1903, que trazem algumas indicações, cujas informações estão sendo levantadas.

Sem o registro formal desses profissionais, e o trabalho liberal, tornam falhas as informações sobre eles, a partir dos meados do século XIX até o XX.

---

[74] Licença em 1820-1821. LICENÇAS (1820-1829), Lº. 227, A.P.M.S.

[75] Licença em 1822. IDEM.

[76] Esse sistema de arruação foi adotado em Lisboa, tendo em vista se facilitar a fiscalização, efetuada pelos juizes, nas tendas dos oficiais. Para Lisboa ver LANGHANS, F.-P. *As corporações*... v. 1, p. 8.

[77] Os ferreiros e caldeireiros desde o Trapiche do Azeite até o Hospício dos Padres de São Felipe Néri, os negociantes de atacado ou retalho, *promiscuamente*, desde a Alfândega até a Igreja do Pilar, na Cidade Baixa e, na Alta, desde as Portas de São Bento até as Portas do Carmo pela Rua direita e do Taboão até a *Rua nova que Se esta fazendo*; os latoeiros, funileiros, douradores e pixileiros no princípio da ladeira das Portas do Carmo até a Cruz do Pascoal; os mestres das tendas de barbeiro *que ensinão a tocar instrumentos*, no princípio da Ladeira do Álvaro (Alvo), e bairro da Saúde; os tanoeiros na Rua dos Coqueiros; os tabaqueiros na Rua do Passo; os alfaiates, seleiros e sapateiros na rua que vem das Portas de São Bento até as Portas do Carmo por detrás da Nossa Senhora da Ajuda... Postura 33, 1785, Lº 4º, no livro de POSTURAS (1650-1787), Lº. 236, A.P.M.S., fl. 134.

[78] Os registros desses documentos sofreram várias interrupções, havendo períodos dos quais não se pode levantar os nomes dos artífices.

[79] No Aquivo Público do Estado da Bahia.

Wilhelm Ludwig von Eschwege (1777-1855), um percurso cultural e artístico entre a Alemanha, o Brasil e Portugal

Maria João Baptista NETO

O barão von Eschwege, natural do grão-ducado de Essen, vem para Portugal e depois passa ao Brasil, contratado para trabalhar em mineração, onde procura por à prova a sua formação científica pluridisciplinar (mineralogia, metalurgia, geologia, botânica e outras ciências naturais) adquirida no meio germânico, no qual a renovação do ensino tinha lugar, galvanizada por um espírito de interacção de várias áreas. Como afirmara Novalis (1772-1801), também ele, tal como Eschwege, um engenheiro de minas, mas dedicado à poesia: *é falta de génio e de perspicácia separarem-se as ciências umas das outras. Nós devemos as maiores verdades de hoje às combinações entre os elementos, até agora separados, da ciência total.*

Se nos importa olhar ao desempenho do barão sobretudo na vertente cultural e artística, com evidência para a construção do palácio da Pena, na serra de Sintra, não o devemos fazer sem ter em conta o perfil do cientista, na procura do conhecimento integrado e global, fruto de um romantismo fermentado com a razão iluminista[1]. Ao propormos novos parâmetros de leitura da obra da Pena, estes não deixam de se assumir, para nós próprios, como um desafio, depois dos trabalhos daqueles que nos antecederam, aos quais devemos os sólidos alicerces para a construção do nosso pensamento[2].

De Portugal ao Brasil

Sobre o país para onde vinha, Eschwege poderia ter tentado colher informações na obra que, então, o botânico Heinrich Friedrich Link (1767-1851) publicava: *Bemerkungen auf einer reise durch Frankreich, Spanien und Vorzüglich Portugal*, em três volumes (1800-1804). A parte sobre Portugal, que muito interessou a Goethe (1749-1832) e foi por este recomendada a Schiller (1759-1805), conheceu tradução em francês em 1803, sob o título:

---

[1] Sobre o barão Von Eschwege vejam-se os trabalhos biográficos de Paul CHOFFAT, "Biographies de Géologues Portugais – Le Baron D' Eschwege" *Comunicações do Serviço Geológico de Portugal*, Tom. IX, Lisboa, 1913; Friedrich SOMMER, *Wilhelm Ludwig von Eschwege*, Stuttgart, 1927, trad. brasileira: *Guilherme Luís, Barão de Eschwege*, São Paulo 1952; Valdemar de Almeida BARBOSA, *Barão de Eschwege*, Edição da casa de Eschwege, Belo Horizonte, 1977.

[2] Sobre o palácio da Pena e o seu mecenas, o rei D. Fernando II, vejam-se, entre outros, os estudos de José Augusto FRANÇA, *A Arte em Portugal no século XIX*, vol. I, Lisboa Livraria Bertrand, 1966, pp. 294 e ss.; Marion EHRHARDT, *D. Fernando II – Um mecenas alemão regente de Portugal*, Col. Paisagem-Arte, nº 7, Porto, 1985; José TEIXEIRA, *D. Fernando II, Rei-Artista, Artista-Rei*, Fundação da Casa de Bragança, Lisboa, 1986; Regina ANACLETO, *Arquitectura Neomedieval Portuguesa*, vol. 1, Fundação Calouste Gulbenkian, JNICT, Lisboa, 1997, pp. 49 e ss.; Paulo PEREIRA e José Martins CARNEIRO, *O Palácio da Pena*, IPPAR, Scala Publishers, London, 1999; e a dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, sob nossa orientação, de José Martins CARNEIRO, *O Imaginário Romântico da Pena*, 3 vols, 2002, policopiado.

Voyage en Portugal depuis 1797 jusq'en 1799. No nosso país, onde chega em 1803, Eschwege tem a oportunidade de desenvolver as suas capacidades no domínio da avaliação, experimentação e observação. No quadro da tentativa de desenvolvimento da indústria mineira em Portugal implementada por José Bonifácio de Andrade, o barão é encarregado dos serviços metalúrgicos nas minas de ferro e fornos da Foz do Alge. Em 1807 é integrado no exército português com a patente de capitão, numa altura em que as tropas francesas ameaçavam já a soberania nacional[3]. E se a passagem pela nossa metrópole foi curta e acidentada devido às invasões dos franceses, o Brasil, para onde partiu em 1809, atrás da Família Real (1807), e, em particular, o Estado de Minas Gerais, abriu-se ao jovem barão como um vasto laboratório de ensaio e pesquisa. Aí, na qualidade de director das minas de ouro, procurou aperfeiçoar os métodos de mineração, com novos engenhos que diminuíam o trabalho braçal: máquina trituradora e a lavadora, bem como maquinaria hidráulica destinada a esgotar água das galerias de extracção. Concebeu uma fábrica de ferro próximo de Congonhas do Campo (Fábrica de Ferro Patriótica de S. Julião, 1812) e uma fábrica de chumbo do Abaeté, desenvolvendo todas as infraestruturas habitacionais para os operários. Em Vila Rica (Ouro Preto), onde tinha uma bela casa rodeada de frondoso jardim, refez ruas e recuperou as calçadas. Ainda no domínio das vias de comunicação, construiu a estrada macadamizada que ia da capital até à Fabrica da Pólvora. Mas, Eschwege não ficou por estes serviços. Tomou do seu tempo para explorar a região. Estudou o sertão de Minas, observou o sistema orográfico, baptizou a cordilheira central: Serra do Espinhaço, interessou-se pelos nativos, quando se procurava a pacificação dos botocundos, desenvolveu os mais completos estudos, até então, sobre a geologia brasileira e levantou o grande mapa do Brasil[4].

De regresso à Europa

O retorno de D. João VI a Portugal, traz o barão de volta a Portugal e à Europa (1821). É o momento de intensificar a divulgação dos elementos recolhidos, com a publicação das obras sobre o Brasil[5]. Do convívio intelectual que estas lhe proporcionam, em particular com o naturalista Alexander von Humboldt (1769-1859), irmão do influente político da corte prussiana Wilhelm von Humboldt (1767-1835), a quem se deve a reforma da universidade de Berlim. Eschwege é lido e apreciado por autores como Goethe[6]. Convive na corte de Weimar onde obtém o apoio do Grão-Duque Carlos Augusto para a publicação

[3] O então capitão von Eschwege foi agregado à Companhia de Mineiros do Regimento de Artilharia e como engenheiro militar acompanhou o general von Wiederhold na campanha de 1809 contra os franceses, tendo levantado o mapa do terreno entre o Zêzere e o Mondego (hoje na Biblioteca Nacional) cfr. E. A. STAZEN e Alfredo GÂNDARA, *Oito séculos de história luso-alemã*, Instituto Ibero-Americano de Berlim, 1944, p. 293.

[4] Sobre a sua actividade no Brasil, veja-se, para além das obras biográficas já citadas, o estudo crítico de João António de PAULA, "Eschwege, o Mundo e o Novo Mundo" *in* W. L. von ESCHWEGE, *Brasil Novo Mundo*, trad. de Domício de Figueiredo Murta, Fundação João Pinheiro, Governo de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1996, pp. 15 e ss.

[5] *Journal von Brasilien*, (Diário do Brasil) Weimar, 1818; *Nachrichten aus Portugal und dessen colonien mineralogischen und bergmann inhalts* (Notícias de Portugal e de suas colonias de contéudo mineralógico e montanístico), Brunswick, 1820; *Geognostisch Gemaelde Von Brasilien und dem warscheinlichen muttergestein der diamanten* (Quadro geognóstico do Brasil e da provável rocha matriz do diamante), Weimar, 1822; *Brasilien die Neue Welt* (Brasil, Novo Mundo), Braunschuweig, 1824; *Pluto Brasiliensis*, 1833.

[6] Cfr. João António de PAULA, *op. cit.* , pp. 18-19. As informações de Eschwege sobre o Brasil serviram, também, a Karl Marx (1818-1883) nas suas reflexões económicas sobre a produção, naquele país, em termos comparativos dos diamantes, do açúcar e do café, em *O Capital* (cfr. *idem*).

do seu estudo sobre a rocha matriz dos diamantes do Brasil e casa com uma dama local de nome Sofia de Baumbach, em 1822, tinha então 44 anos. No ano seguinte, regressa a Portugal, onde toma o lugar de Intendente de Minas e mergulha no período conturbado da oposição entre liberais e absolutistas. Depois da morte do seu sempre protector, D. João VI, diz não querer servir sob as ordens de D. Miguel, contra o qual escreve, e demite-se, regressando à Alemanha em 1829[7].

De volta ás suas origens, vai encontrar a afirmação da Prússia, sob o papel de protectora, na reconstrução do orgulho nacional ferido com a ocupação francesa. Assiste aos jogos de poder entre as potências europeias, com a prática de uma orientada política de casamentos na busca de um equilíbrio entre o sentido absolutista e as práticas liberais e constitucionais. A arte do tempo tudo isso plasmava em terras alemãs, com grandes construções públicas e privadas, memoriais, museus, academias, salas de espectáculo e palácios, a maioria delas protagonizada por Karl Friedrich Schinkel (1781-1841), quatro anos mais novo que o nosso barão e com o qual este deve ter privado. Tinham amigos em comum, os von Humboldt, e o interesse do arquitecto alemão por projectos construtivos industriais, tal como Eschwege praticara no Brasil, era manifesto, como transparece no seu diário de viagem à Inglaterra em 1826[8].

O seu regresso a Portugal, no início do ano de 1835, é feito na companhia do príncipe Augusto de Beauharnais, duque de Leuchtenberg, já casado por procuração com D. Maria II e que viria a falecer dois meses depois, em Março. O príncipe, irmão da segunda mulher de D. Pedro, a imperatriz D. Amélia, era neto de Maximiliano I da Baviera por via materna e, quase que podemos dizer, de Napoleão, por parte do pai, Eugéne de Beauharnais, filho da imperatriz Josefina e adoptado pelo imperador. Tem morrido D. Pedro IV (1834), e a passagem do barão pela direcção da Intendência de Minas será curta, com demissão do cargo logo em 1836. É, então, que o segundo marido da rainha D. Maria II, também um príncipe alemão, D. Fernando de Saxe Coburg Gotha (1816-1885), emprega o barão na superintendência das obras dos Paços Reais e entrega-lhe o seu grande projecto da Pena.

Paisagens, *ruínas* e palácios

Procurando reavaliar a concepção desta obra, tanto por parte de D. Fernando, como por parte de Eschwege, julgamos importante passar em revista alguns aspectos que envolveram o projecto. Primeiro o lugar: Sintra, cuja paisagem fora "trabalhada" esteticamente pelos escritores ingleses que a divulgam a par, por exemplo, da paisagem germânica do vale do Reno. São exploradas as qualidades naturais bem como os traços deixados pela História de ambos os lugares, na ânsia da satisfação das novas categorias estéticas do pitoresco, do selvagem e do sublime e que a obra de Lord Byron (1788-1824), *Child Harold's Pilgrimage*, 1816, tão bem ilustra. As palavras escolhidas por Byron para cantar a paisagem portuguesa:

[7] *Dom Miguel I Usurpador des portugiesischen thrones. Ein Beitrag zur neuesten geschischte Portugais von einem angenzeugen – D. Miguel usurpador do trono português. Contribuição à história novíssima de Portugal por uma testemunha ocular* – Hamburg 1832. Versão distinta é apresentada no estudo de Francisco Cardoso d' Orey, onde o autor nos dá antes a faceta de um Eschwege politicamente oportunista, cfr. "O Barão de Eschwege, autor do primeiro estudo geológico da Serra de Sintra" *in Romantismo. Factos e Figuras da Época de D. Fernando II*, Sintra, 1988, pp. 79-90.

[8] Cfr. Michael SNODIN, *Karl Friedrich Schinkel: A Universal Man*, Yale University Press, Victoria and Albert Museum, 1991, p. 172 e ss.

Lo! Cintra's glorious Éden
(...) The horrid crags, by toppling convent crowned
têm fácil paralelo expressivo na descrição que o poeta inglês fixou do Reno alemão:
The castled crag of Drachenfels
Frowns o'er the wide and winding Rhine.
(...)Walk smiling o'er this paradise;
Above, the frequent feudal towers (...)[9]

Estas e outras imagens povoavam o imaginário das mentes românticas da altura. Criavam expectativas nos visitantes, preconcebiam-lhes a ideia desses lugares. D. Fernando "conhecia", certamente, e sonhava já com o *glorious Éden*. Estamos certos que o príncipe não se enamorou das *ruínas* do convento quando as viu na sua primeira viagem a Sintra, antes reviu um cenário já montado na sua mente e que agora podia cobiçar como seu.

Apesar de, na altura, poder estar ao abandono e algo arruinado, o antigo convento tinham um estatuto de *monumento de história e arte* pelo menos desde o século XVIII, como facilmente se depreende do teor de um documento de 29 de Maio de 1773, assinado pelo marquês de Pombal, onde é determinado o restauro da torre da igreja que ameaçava ruína, pondo em risco "o antiguo e destincto Retabolo de Pedra da Capella-mor da Igreja do mesmo Mosteyro, que deve ser concervado e resguardado como hũ monumento da memoria do seu fundador". As obras estiveram a cargo do monge da ordem de S. Jerónimo, Fr. Francisco Xavier, "arquiteto que tem corrido com a obra do mosteiro de Belém"[10]. Igualmente, através da portaria de 6 de Maio de 1834, o regente, D. Pedro, cuida para que se proceda ao inventário dos bens do convento e que da igreja tudo se "conserve das suas imagens ou ornatos"[11]. O anúncio da venda em hasta pública do imóvel, através da folha oficial da Junta de Crédito Público é feito a 26 de Setembro de 1838 (lista 433, lote nº 15556) e, em tudo, contraria o disposto na Carta de Lei de 15 de Abril de 1835, sobre a venda dos bens nacionais que, no seu artigo 2º, nº 3, exceptuava de venda: **"As obras e Edifícios de notável antiguidade que mereçam ser conservados como primores da arte, ou como monumentos históricos de grandes feitos, ou de Épocas Nacionais"**. Daí a tal cláusula inserida no anúncio de venda sobre a obrigação da boa conservação do convento "**visto ser um monumento nacional, e conter a Igreja um retábulo de primorosa escultura**"[12].

Tudo parece ter sido preparado para o rei comprar o antigo convento, a 3 de Novembro de 1838, por 761$000 e executar um projecto em tudo semelhante aos de outros príncipes germânicos. Alguns exemplos já foram cotejados com a Pena, mas sem exploração do ambiente que envolveu a sua construção ou reconstrução[13]. Os castelos de Rheinstein e Stozenfhel, no vale do Reno foram ambos restaurados a partir de construções pré-existentes, por membros da família real prussiana, com determinadas intenções ideológicas e políticas. O primeiro foi restaurado entre 1825 e 1829 pelo arquitecto Johann Claudius von Lassaulx (1781-1848), depois de adquirido por um sobrinho de Frederico Guilherme

[9] Faça-se a comparação completa entre as estâncias XVIII e XIX do Canto I, dedicadas a Sintra, e a estância LV, do Canto II, sobre o vale do Reno.
[10] IAN/TT, *Intendência das Obras Públicas*, Lº 1, fls. 54v-55 (inédito).
[11] Tude de SOUSA, *Mosteiro, palácio e parque da Pena na serra de Sintra*, pp. 31-32.
[12] *Diário do Governo*, 228, Lisboa, 26 de Setembro de 1838, p. 967; cit. por Regina ANACLETO, *op. cit.*, p. 62
[13] Cfr. José TEIXEIRA, *op. cit.*, p. 308; Regina ANACLECTO, p. 91.

III, Frederico Guilherme Ludwig. Stozenfhel foi restaurado por Schinkel, em 1823, e transformado em residência de verão de Frederico Guilherme IV da Prússia e de sua mulher Elisabeth da Baviera, depois de 1834, segundo projecto do mesmo arquitecto. Frederico Guilherme IV e dois dos seus irmãos compram também Sooneck que mandam restaurar como pavilhão de caça. Schinkel que havia ficado impressionado com o efeito cénico dos castelos arruinados do Reno, quando em 1816 visitara a área, respondia agora à intenção da casa real prussiana na combinação da estética romântica com a eficácia política fixadas em pedra. Quando o Reno estivera ocupado pelos franceses ganhara o estatuto de santuário nacional, lugar de património natural e histórico. Ficara ligado ao combate pela independência exterior e pela unidade interior tão carente da Alemanha[14]. Em 1803, Friedrich Schlegel já afirmava: "O Reno é a imagem fiel da nossa pátria, da nossa história e do nosso carácter"[15]. Depois da divulgação do lugar feita pelos ingleses, artistas, escritores e poetas locais fazem, então, do Reno um rio alemão. A dinastia prussiana serve-se do restauro dos velhos castelos para fixar a sua presença na região, com uma imagem pacifista, protectora contra os invasores, em particular a França.

Outro exemplo já comparado com a Pena é o palácio de Babelsberg mandado construir por Guilherme da Prússia (futuro imperador Guilherme I da Alemanha) e sua mulher Augusta de Weimar, igualmente, a Schinkel nas imediações de Potsdam, em 1834, mas apenas terminado em 1849. Augusta de Weimar recebera uma educação pró-inglesa muito semelhante à dos príncipes de Coburgo: Fernando e Alberto, estes sob o olhar atento do tio Leopoldo[16]. Sensível às artes, Augusta inspira-se em "tratados" arquitectónicos para casas de campo inglesas, escolhendo o *gothic revival* como figurino para o seu novo palácio, que Schinkel bem interpreta[17].

A assimetria da planta, a sequência irregular dos corpos, as massas cilíndricas, na adaptação ao terreno a envolvência paisagística que, em Babelsberg, contou com o génio de Peter Joseph Lenné (1789-1866), são características comuns destes palácios que vamos ver reflectidas na obra de D. Fernando e de Eschwege na Pena.

Comparações podem, ainda, serem estabelecidas com o castelo de Hohenschwangau construído por Maximiliano II da Baviera, sob as ruínas do antigo burgo Schwarstein, destruído por Napoleão. O príncipe encantou-se pela paisagem do lugar e comprou as ruínas, em 1832, por 7. 000 florins. Encarregou do projecto o seu professor de arte e pintor de arquitecturas e cenários Domenico Quaglio (1786-1837). Em 1842, Maximiliano casou com Maria da Prússia, sobrinha de Frederico Guilherme III e, em 1848, engrandeceu a construção, quando se tornou rei da Baviera. Deu largas ao imaginário na decoração do palácio com as lendas da cavalaria medieval germânica, a par de um exotismo oriental colhido na sua viagem à Grécia e à Turquia, por ocasião do tratado de Constantinopla (1832) que consagrava finalmente a independência da Grécia[18].

---

[14] Sobre o significado político dos restauros dos castelos do Reno e a imagem poética do lugar, veja-se o estudo de Bernd KORTLÄNDER, "Le *Burg* comme signe. L'image du Rhin au cours du XIX siècle dans la literature européenne" *in Victor Hugo et le débat patrimonial*, Actes du colloque organise par l'Institut national du patrimoine sous la direction de Roland Recht; Paris, 2003, pp. 191-203.

[15] Friedrich SCHLEGEL, *Francfort-sur-le-Main*, Wilmanns, 1803, cit. por Bernd KORTLÄNDER, *op. cit.*, p. 194.

[16] Leopoldo de Coburgo, rei da Bélgica em 1831, fora casado com a princesa inglesa, Charlotte, filha do futuro rei Jorge IV, que morreu de parto em 1818.

[17] Cfr. Michael SNODIN, *op. cit.*, pp. 162-163.

[18] A luta pela independência da Grécia estimulara os espíritos nacionalistas românticos da época sensíveis a um estado cristão sob domínio muçulmano. Poetas e artistas tomaram a causa como tema. Byron acorreu

O projecto da Pena

Nunca é devidamente notado, mas a compra e a execução do palácio da Pena fazem-se sobre um vulcão político que, por vezes, entrou mesmo em erupção. D. Fernando II, chega a Portugal e encontra um ambiente hostil e provocatório, expresso na tentativa de supressão do cargo de comandante-chefe do Exército Nacional que havia sido prometido ao príncipe, constituindo um verdadeiro ponto de honra para os Coburgo, nas negociações do casamento. O jovem príncipe necessitava desesperadamente de se afirmar e de ajudar a defender o trono de sua mulher e seu por consórcio, por entre as diversas lutas políticas, em que Portugal se viu envolvido, até à acalmia da Regeneração, como a revolução de Setembro, a *Maria da Fonte*, a guerra civil da Patuleia, os governos e oposições de Costa Cabral e Saldanha, ou a guerrilha miguelista. Basta olhar à cronologia dos acontecimentos da nossa história, durante o período e facilmente se compreende a situação difícil do monarca consorte que, para mais, em dezassete anos de casamento, nem sempre pode contar com a rainha, que esteve grávida onze vezes[19]. A imagem, que do monarca foi construída, do desapego à política por incompetência ou desinteresse, não corresponde de forma alguma à verdade e o seu projecto da Pena não deixa de reflectir isso mesmo.

Perante este cenário, não é difícil compreender a escolha de um homem como o barão de Eschwege para dirigir o projecto real, em detrimento do arquitecto da Casa Real, Possidónio da Silva[20]. O barão juntava a componente técnica, à componente cultural e à compreensão política da situação. O rei precisava do engenheiro para responder ao programa romântico da recuperação da ruína, da intercepção das novas construções, naquele espaço natural não muito propício, mas que Eschwege tão bem conhecia[21], da realização das infra-estruturas necessárias, dos acessos e do abastecimento de águas. E, neste campo, vinha ao de cima a experiência do barão em terras brasileiras, com a correspondente reflexão teórica nos trabalhos publicados[22]. Eschwege deveria ajudar a fazer da Pena a síntese do usufruto simbólico da memória histórica com todas as comodidades proporcionadas pelo moderno desenvolvimento técnico. A Pena é a expressão simbólica da

mesmo para lutar ao lado dos gregos. A sua morte em Missolonghi, em 1824, serviu para aumentar, por toda a Europa, a simpatia pela causa grega, expressa na celebre obra de Delacroix, *O massacre de Chios*, pintado, precisamente, em 1824. Em 1827, tem lugar a batalha naval de Navarino, onde as esquadras inglesa e francesa, aderentes à causa, derrotam a armada otomana, apesar do apoio do sultão do Egipto. A Grécia reorganizava-se finalmente como um estado soberano pela Convenção de 11 de Maio de 1832, com o reconhecimento internacional assegurado pelo tratado de Constantinopla assinado em Julho. A Baviera desempenhara um papel diplomático de mediação entre os interesses das potências europeias envolvidas no conflito, tendo o irmão de Maximiliano, Otto assumido o trono da nova nação grega, depois de Leopoldo de Coburgo ter declinado a oferta. De salientar que, anos mais tarde, depois da deposição de Otto em 1862, a coroa da Grécia chegou a ser oferecida ao nosso D. Fernando II. A recusa deste levou à escolha de Guilherme, filho de rei da Dinamarca, que tomaria o nome de Jorge I da Grécia (1863).

[19] Estes factos são notados por José TEIXEIRA, *op. cit*, pp. 50 e ss. (a expressão "vulcão político" é sua) embora não sejam tiradas conclusões sobre o programa que o rei impõe na Pena.

[20] Cfr. Ana Cristina MARTINS, *Possidónio da Silva e o elogio da Memória. Um percurso na arqueologia de oitocentos*, Associação dos Arqueólogos Portugueses, Lisboa, 2003, p.p. 63-64.

[21] Wilhelm Ludwig von ESCHWEGE, *Memória geognóstica ou golpe de perfil das estratificações das diferentes rochas de que é composto o terreno, desde a Serra de Sintra até à Serra da Arrábida e sobre sua idade relativa*, Academia Real das Ciências de Lisboa, 1831.

[22] Wilhelm Ludwig von ESCHWEGE, *Asphalto, particularmente o asphalto artificial portuguez: reflexões dirigidas aos engenheiros e arquitectos*, Lisboa, 1840; *Odeologia dos engenheiros constructores ou Guia para a construção e conservação das estradas em Portugal e no Brasil*, Lisboa, Soc. Propagadora dos Conhecimentos Uteis, 1843.

união de duas pessoas, de dois reinos, de duas culturas[23]. O rei emprestava e incorporava, a par das reminiscências culturais germânicas, das suas lendas, dos seus mitos de força, união e busca de supremacia, a expressão lusa, a tradição da áurea dos descobrimentos marítimos, da origem da nação no arrancar histórico da terra aos árabes, da conduta exemplar dos cavaleiros em busca do cumprimento de um ideal, numa altura em que a Cristandade voltava a medir forças com o "império muçulmano" e saía vencedora pelo já referido tratado de Constantinopla. Tudo isto estava condensado num projecto que poucos compreenderam.

Eschwege conhecia o modelo, tal como D. Fernando II, implementado em terras alemãs e assistira mesmo à concepção de alguns exemplos já referenciados. O Reno era-lhe familiar, a sua ascendência tinha fiel ligação à ancestral nobreza da região. A sua condição de aristocrata e o seu casamento com uma dama da corte de Weimar, tornava-o próximo dos mecenas de Stozenfhel e Babelsberg e, também, de Maximiliano II da Baviera, primo direito do primeiro marido de D. Maria II, do qual Eschwege louvou por escrito as qualidades[24].

Na linha de Regina Anacleto e José Martins Carneiro, também consideramos que houve para a Pena apenas um projecto que, tal como os exemplos germânicos apresentados, foi sofrendo modificações, mesmo depois da morte de Eschwege, ocorrida em 1855. Não são as influências muçulmanas, colhidas pelo barão entre 1847 e 1851, na sua viagem pelo sul da Espanha e norte de África, ou a idêntica viagem de D. Fernando II, em 1856 que fazem a Pena[25]. É antes o sentido do lugar trabalhado pelo romantismo, onde a cultura germânica de ambos, mecenas e artista, soube incorporar a nossa história, interpretar e extrair os vocábulos fixados num discurso que nos ensinou a explorar os nossos mitos e a cultivar o nosso imaginário histórico.

---

[23] Veja-se a excelente leitura iconológica do palácio e parque envolvente proposta por José Martins CARNEIRO, *O Imaginário Romântico da Pena*, *op. cit*.

[24] Wilhelm Ludwig von ESCHWEGE, *Portugal – quadro político e social segundo as observações e conhecimentos de trinta anos*.

[25] Aliás, a viagem do barão tida sempre como um patrocínio de D. Fernando II para inspiração do projecção da Pena, não terá sido mais do que a retirada estratégica de Eschwege do nosso país quando este estava a ferro e fogo com a guerra civil da *Patuleia*.

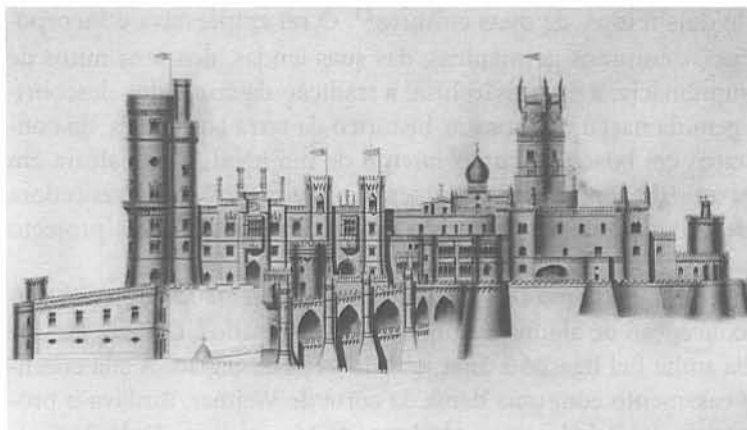



Fig. 1
Wilhelm Ludwig von Eschwege (?),
projecto do palácio da Pena,
c. de 1840,
Colecção Palácio Nacional da Pena.

Fig. 2
Palácio Nacional da Pena na actualidade.

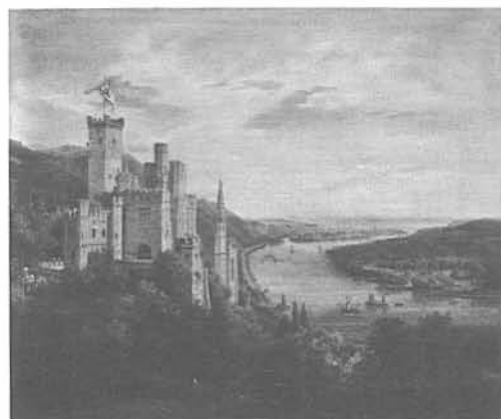



Fig. 3 – Carl Daniel Freydanck, *Vista do castelo Stolzenfels no vale do Reno*, 1847/48, pintura a óleo.

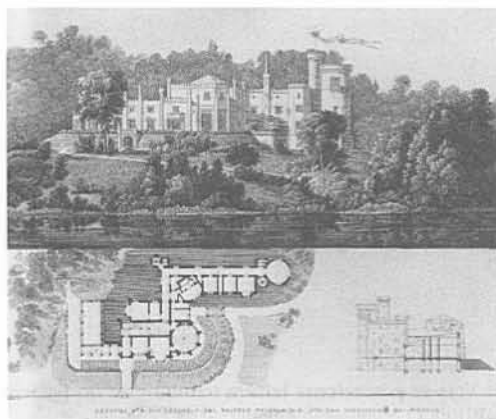



Fig. 4 – Ferdinand Berger, *Desenho para a residência de campo de Sua Alteza o príncipe Wilhelm em Babelsberg, junto a Potsdam, alçado, corte e planta*, 1838, gravura, Nationalgalerie, SMB (SM 21c.126).

José Rodrigues – desenhando lugares, ligando histórias e mares

Maria Leonor Barbosa SOARES

Propomos como objecto de análise dois espaços públicos, em contexto urbano e com um rio no horizonte, interpretados por José Rodrigues: a Praça D. João II, em Vila do Conde e a Rotunda da Amizade, com o monumento *A Pérola*, em Macau[1].

Como espaços públicos entendemo-los *em processo*, quotidianamente construídos. Pela força das formas e das imagens, pela relação íntima com a paisagem natural, tornam-se cenários flexíveis e acolhem desejos e interrogações. Lugares de experiências sociais mais ou menos alargadas, permitem também a contemplação e a interpretação individual e solitária.

Da configuração proposta resultam um conjunto de impressões que suscitam entradas em vários níveis de significado. Nesse discurso poético em formulação, cabem a experiência do corpo, das formas escultóricas e da natureza, a memória colectiva e a memória individual.

Recorremos ao conceito de *meta-espacialidade* proposto por Rosário Assunto e Hervé Brun[2]. Pensamos que também nestes casos é possível falar de uma "finitude aberta" que decorre da contemplação e da vivência do lugar: o curso dos rios, os sons da água, as formas escultóricas, o corpo que percorre e sente o espaço, mas também a comunicação com o passado, o pensamento que pensa o acto de pensar e oferece a tonalidade dominante ao lugar.

Falamos, portanto, de dois tempos, percebidos em simultâneo: um, restrito ao corpo e à natureza e outro, alargado, tempo de evocações.

O carácter destes espaços surge assim como o resultado de uma condição material ligada à natureza, à dimensão física, à cidade; das suas funções e enquadramento, dentro da cidade; de um desenho organizador com consequências na sucessão de experiências sensíveis e intelectuais; dos sentidos que o tecido de existências, os contextos económico e cultural permitem criar; da interacção entre a "coreografia" proposta e a interpretação pessoal; da capacidade de sugerir outras interacções entre os domínios das experiências e vivências públicas e privadas; da capacidade de relacionar o passado, a memória histórica com o presente e a memória do presente.

---

[1] Dada a impossibilidade de uma deslocação a Macau, a aproximação à compreensão de *A Pérola* no espaço da Rotunda da Amizade baseia-se em informação indirecta. Para além dos comentários de José Rodrigues, foram fundamentais as fotografias cedidas por António Andrade e o seu conhecimento do lugar que generosamente partilhou connosco. No que se refere à Praça D. João II, agradecemos ao Arqº. Maia Gomes e à Prof. Doutora Amélia Polónia as explicações e informações disponibilizadas, em particular sobre o projecto "Viagem à Rosa dos Ventos" e sobre a História de Vila do Conde. Agradecemos igualmente a colaboração de Alfredo Vieira no acesso ao arquivo fotográfico e documental de José Rodrigues, auxílio precioso para o trabalho que temos vindo a realizar.

[2] ASSUNTO, Rosário – *Il paesaggio e l'estetica*. Referido in BRUN, Hervé (org.) – *Retour au jardin: Essais pour une philosofie de la nature, 1976-1987: Rosário Assunto*. S/l: Les Éditions de l'Imprimeur, 2003, p. 16.

É através do percurso do visitante que é conferido sentido a esse espaço. As várias sensações tornam-se um princípio de conhecimento. Efeitos formais e comportamentais múltiplos proporcionam novas leituras: do indivíduo sobre si mesmo, do indivíduo sobre a sua experiência sensível, do indivíduo sobre a sua resposta ou vontade, do indivíduo sobre a imagem de si.

Assim, podemos pensar em 3 níveis de percepção e de compreensão:

- **Espaços Físicos** – sendo a experiência sensível via para uma forma de conhecimento;
- ***Lugares*** – que, pela organização e sentido dentro do universo de referências do visitante, funcionam como dispositivos que o transportam para algures entre o espaço físico e a construção mental que provocaram, para um outro espaço que é o da memória;
- **Imagens** – que resultam da descoberta pessoal e da estratigrafia de significados revelados ao visitante através da sequência das impressões físicas. Os lugares como desejo. O momento e a natureza percebidos simultaneamente, mas individualizados, tornam-se, como diz Jacques Beauchard[3], "matéria de vida" ;

Chegamos à linha condutora desta reflexão, e ao esclarecimento do esquema de leitura que escolhemos, com o conceito de ***Espaços – Possibilidades*** explicitado por Dagmar Grimm-Pretner[4] e Jorge Mário Jàuregui[5], adaptando-o, agora, a este objecto de estudo: valorizando as ilimitadas formas de fruição numa contínua descoberta.

A Praça D. João II

Fotografia: Sérgio Curado

Visitamos a Praça D. João II e lembramos a noção de *Teatro da Memória*[6].

Aproximando-nos da caracterização feita por John Dixon Hunt dos "jardins como teatros da memória", pensamos que é possível utilizá-la como ponto de partida para a análise e modelo de compreensão neste estudo. De modo semelhante, a interpretação de José Rodrigues propõe uma narrativa e uma evocação de factos, motivos e agentes que formaram parte do tecido dessa identidade. Leva-nos a relacionar

[3] Diz Jacques Beauchard: "Une nouvelle symbolisation du territoire est à l'œuvre dont l'intérêt général pour le paysage est le grand témoin. [...] le retour du paysage, de l'espace et du lieu comme mode premier du désir, identifie la présence au monde, aux formes de la terre, de la mer et du ciel qui en retour transforment l'instant et la nature en matière de vie" in BEAUCHARD, Jacques – *La bataille du territoire: mutation spatiale et aménagement du territoire. S/l: L'Harmattan, 2000, pp 12-13* – citado por BEAUDET, Gérard – *Urbanisation métropolitaine et mondialisation: pour un urbanisme du "vide"*. Cf. www.uqac.ca/vsag2025/revue/urbanite01.pdf_(última consulta em Junho de 2005).

[4] GRIMM-PRETNER, Dagmar – *Public Parks and Squares in Viennese Urban Renewal Áreas – Sites for Everyday life*. Palestra realizada no âmbito do tema Design for All do encontro *Open Space-People Space : an international conference on inclusive environments*, Edinburg Colledge of Art, Outubro de 2004. www.openspace.eca.ac.uk/conference/proceedings/PDF/Grimm.pdf (última consulta em Junho de 2005).

[5] JÀUREGUI, Jorge Mário – *Articulations Urbaines dans la Ville divisée.* www. Jauregui.arq.br/favelas_france_articulations.html (última consulta em Junho de 2005).

[6] A noção de « teatro da memória » interessa-nos particularmente na medida em que é imediata a transmissão da ideia de que está pressuposta uma organização perfeitamente intencional do espaço – com o intuito de

todos os elementos visualmente presentes mas, também, activa associações e induz a procura de informação.

A zona da actual Pç. D. João II, com a pequena doca ao lado e os anteriores estaleiros um pouco mais a Este, remata a Sul a Alameda dos Descobrimentos, antigo lameiro.

Procuramos fios de ligação com a vida da cidade e compreendemos a forte componente no quotidiano da memória histórica e a sua importância para a identidade da comunidade: a situação de porto marítimo com actividade relevante no contexto expansionista português, a sua qualidade de entreposto comercial e o seu lugar na Rota do Mar do Norte, a capacidade construtiva do estaleiro naval, a contribuição das suas embarcações nas rotas ultramarinas, a sabedoria dos seus pilotos autores de roteiros de navegação[7]...

Muito perto, vemos a capela de N. Srª do Socorro (que no desenho regista lembranças do oriente), mandada construir em 1603 por Gaspar Manuel[8], cavaleiro professo da Ordem de Cristo e piloto das rotas da China, Japão e Índia, autor do "Roteiro e advertências da navegação da carreira da Índia..." e compilador, em 1594, do "Libro universal das derrotas, alturas, longetudes e conhecenças de todas as navegações destes reinos de Portugal e Castella, Índias Orientaes e Occidentais".

No século XVI, a qualidade da mão de obra nos estaleiros de Vila do Conde foi reconhecida e admirada, sendo requisitado, o seu serviço no Porto e em Lisboa, para satisfazer encomendas de particulares mas, também, encomendas da armada régia, de naus, zabras e galeões[9].

Por outro lado, também ao nível das dimensões das embarcações se encarava a sua produção com confiança, tendo em conta as particularidades funcionais e organizativas, em situação digna, secundando a Ribeira das Naus de Lisboa[10]. Como refere Amélia Polónia, a "vocação preferencial para o transporte marítimo de longo curso" decorreu da capacidade técnica e produtiva dos estaleiros[11].

Toda esta zona, depois da transferência dos estaleiros para a margem sul, sofreu progressiva degradação. Mas a ela está associada a projecção marítima e comercial de Vila do Conde – era a localização do cais de ligação com a margem sul, o lugar das duas alfândegas, do edifício da colecta da dízima do pescado, das azenhas usadas para moer os cereais, dos estaleiros[12]...

No âmbito da requalificação da zona ribeirinha de Vila do Conde e tendo em vista a preservação desta memória e a sua integração numa estratégia ampla de qualificação da

---

conseguir tocar o visitante e obter uma *resposta* – associada à ideia de extensão, da dimensão física do espaço em causa, podendo conter e relacionar vários "lugares de memória". Sobre este tema, somos devedores das reflexões de John Hunt e José Guilherme Abreu, particularmente:

HUNT, John Dixon – *Les jardins comme Théâtres de la mémoire*. In MOSSER, Monique et NYS, Philippe (dir.) – *Le jardin, art et lieu de mémoire*. Vassivière-en-Limousin: Les Éditions de l'Imprimeur, 1995, pp 229-242.

ABREU, José Guilherme – *Arte Pública e Lugares de Memória*. Comunicação apresentada nas IV Jornadas LX-BCN (Barcelona, 10 -12 Março 2005), no âmbito do Tema III: Cidadania (12.03.2005). Agradecemos ao Dr. José Guilherme Abreu ter facultado a consulta do texto.

[7] POLÓNIA, Amélia – *Vila do Conde no período Manuelino – a reconstrução da memória*. In "*...A Igreja Nova que hora mamdamos fazer*". *Quinhentos anos da Igreja Matriz de Vila do Conde*. Vila do Conde: Câmara Municipal, 2002, pp. 16-39.

[8] "Vila do Conde – memória e identidade de uma cidade marítima". In *Voyage à la Rose des Vents*. Soumission de Vila do Conde, Portugal, pour les nouveaux PPU(s). Vila do Conde: Câmara Municipal, [1996-1997], p.29.

[9] POLÓNIA, Amélia – *Vila do Conde: um porto nortenho na expansão ultramarina quinhentista*. Dissertação de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto em 1999, pp.336-349.

[10] Idem – *Ibidem*, p. 346.

[11] POLÓNIA, Amélia – *Vila do Conde no período Manuelino*...

[12] Idem, *Ibidem*.

cidade, foi preparada, em 1996, a candidatura do projecto "Viagem à Rosa dos Ventos" ao Urban Pilot Projects, iniciativa do European Regional Development Found para desenvolvimento sustentado de zonas problemáticas urbanas da União Europeia. Sendo o plano da responsabilidade do arquitecto Maia Gomes, o projecto contemplava várias acções específicas[13]:

- A **reconversão da casa da Alfândega**, a mais antiga alfândega régia, mandada construir por vontade de D. João II, em 1487, que viria em finais da década seguinte a ganhar autonomia em relação à alfândega do Porto. As instalações iniciais foram ampliadas e para lá passou a anterior alfândega particular dependente até cerca de 1552 [14] do Mosteiro de Santa Clara. O edifício, associado intimamente ao desenvolvimento da cidade, e com interesse histórico intrínseco, abrigaria agora a documentação histórica local dos séculos XV ao XVII.
- A criação de um **Centro Documental da Navegação Quinhentista** que disponibilizaria informação sobre a construção naval, sobre navegação e comércio, com ligação a outros centros de documentação nacionais e estrangeiros, e que articularia a sua actividade com um programa museológico específico no Museu da Construção Naval em Madeira;
- A construção de uma réplica em tamanho natural de uma nau do século XVI, a **Nau das Descobertas**, que permaneceria em doca seca, na zona dos antigos Estaleiros em frente ao edifício da Alfândega e que seria, em parte, utilizada como museu, disponibilizando informação variada relacionada com a navegação (desde a preparação da viagem, definição de objectivos, selecção e instrução da tripulação, resolução de questões de ordem técnica e instrumental até à manutenção e cuidados de saúde), em parte usada para a realização de eventos e exposições temporárias;
- **A requalificação ambiental e urbana da frente ribeirinha.** A Praça D. João II é englobada no tratamento dessa zona, cais e estaleiros, a pequena doca, uma das zonas chave para a compreensão da história da Vila.

Surgia, então, com a candidatura ao Urban Pilot Projects, a oportunidade de viabilizar o projecto já existente de José Rodrigues para uma praça de esculturas, Praça/Monumento, integrando a doca como espelho de água que, rematando a Alameda dos Descobrimentos, preservaria a memória do lugar tendo simultaneamente uma função urbanística de articulação do eixo da alameda com o rio.

... Rio esse que, a oeste, se encontra com o mar. A identidade de Vila do Conde, desenha-se através dessa ligação ao mar.

Porque pequeno era o concelho, sem terra agrícola suficiente correspondente às necessidades da população e condicionado o seu desenvolvimento pelo controlo senhorial[15], do mar esperou então alimento e sonhos, privilégios de todos.

---

[13] Reportamo-nos à informação dada directamente pelo Arquitecto Maia Gomes e ao texto "O Projecto-Piloto Urbano de Vila do Conde: Viagem à Rosa dos Ventos" . In "Voyage à la Rose des Vents". Soumission de Vila do Conde, Portugal, pour les nouveaux PPU(s). Vila do Conde: Câmara Municipal, [1996-1997], pp 44-55.

[14] POLÓNIA, Amélia – *Vila do Conde no período manuelino – a reconstrução da memória*. In "...A Igreja Nova que hora mamdamos fazer...". Quinhentos anos da Igreja Matriz de Vila do Conde. Vila do Conde: Câmara Municipal, 2002.

[15] Cf. POLÓNIA, Amélia – *Vila do Conde no período manuelino – a reconstrução da memória* e em *Vila do Conde: um porto nortenho na expansão ultramarina quinhentista*. Dissertação de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto em 1999, pp. 49-84.

A Praça D. João II comemora a contínua definição dessa identidade.

A partir da leitura da Memória Descritiva e de conversas com o escultor, tomamos contacto com a filosofia do projecto:

José Rodrigues pensou uma Praça/ Monumento que concretizasse o seu entendimento dos objectivos e qualidades dos espaços urbanos públicos. Uma praça como um lugar de encontro e de estar. Ganhando sentido como elemento do tecido sócio-cultural envolvente seria um veículo para a compreensão desse tecido. A cidade deveria pressentir-se e sentir-se nas formas e nos símbolos .

Pretendeu relacionar a memória da Escola-Estaleiro, a Capela de Nossa Senhora do Socorro e a doca com os seus barcos, construindo um lugar de reconhecimento e conhecimento. Onde - atendendo ou não às indicações para leituras várias - fosse possível descansar, pensar, brincar ou passear. Onde fosse possível também realizar individualmente, ou não, acções ou eventos, onde fosse possível desenvolver actividades pedagógico-didácticas dirigidas a públicos específicos. Citando o escultor: "Ponto de referência, lugar de encontro, chamamento e reflexão, é também diálogo e lazer criativo para crianças e velhos. Praça-monumento é ponto de conciliação da natureza com o edificado"[16].

> [...] *il ya en chaque homme un destin de la rêverie* [...][17]

José Rodrigues considerou Quatro Elementos estruturantes - a Memória, o Símbolo, o Conhecimento e a Água Viva. Associou à **Memória**, a Terra, a Natureza mas também a capacidade humana de criar. Ao **Símbolo**, associou o desejo, a vontade, a projecção no futuro. O **Conhecimento** entendeu como aquilo que de vital se integra, e permanece, das vivências dos seres humanos trazidas pelo tempo, nos diversos modos de cada tempo, até nós e a **Água Viva**, como energia que permite perspectivar o futuro. A partir destes elementos se definem as linhas de força do trabalho, objectualizadas nos vários componentes da estrutura da praça.

POLÓNIA, Amélia – *Vila do Conde no período manuelino – a reconstrução da memória*. In "...A Igreja Nova que hora mamdamos fazer...". Quinhentos anos da Igreja Matriz de Vila do Conde. Vila do Conde: Câmara Municipal, 2002.

Compreendemos, a partir da leitura destes trabalhos, que o Mosteiro de Santa Clara, fundado em 1318 deteve, desde finais da década de sessenta ou início de setenta do século XIV a meados do século XVI, um forte poder tutelar, exercido em vários níveis: jurisdição cível e crime, controlo do poder municipal, direitos sobre a travessia do rio, a pesca e sobre o comércio através da alfândega privada já referida, constituindo-se assim como activo condicionador do desenvolvimento local.

D. Manuel, em 1502, de passagem para Santiago de Compostela, notou os recursos do porto e, considerando o seu interesse dentro do projecto de expansão, passou a apoiar o desenvolvimento da Vila, particularmente, através de um tributo sobre o consumo de "carne, vinho, sardinha, congro, pescada, lenha, cal e sal" – "A imposição da Igreja" que viria a financiar a construção da Igreja Matriz e várias outras iniciativas a nível do urbanismo e obras públicas.

[16] Cf. Memória Descritiva do Projecto *"Praça/Monumento das Descobertas" em Vila do Conde*. Agradecemos a José Rodrigues o acesso a este documento.

[17] Bachelard, Gaston – *La Poétique de la rêverie*. 5. ed. Paris: Quadrigue/Presses Universitaires de France, 1999, p.118.

Erguendo-se do rio, o **Mastro** de madeira projecta-se no espaço. Sintetiza noções como Princípio e Direcção, Rumo e Rota. O seu limite de metal, ponta que sulca o mar e o ar, ascende ao sol. As **Esferas** são uma metáfora do conhecimento. Têm inscritas cartas, roteiros, instrumentos de navegação. Fundamentam e asseguram a rota. Unem o conhecimento e o sonho. A **Sereia** canta e perturba, embala a embarcação e abraça a nostalgia do marinheiro. Os **Padrões**, evocando os continentes, são marca de passagem ou sinais de presença. A **Água**, espelho e percurso, oferece a imagem da realização futura, inspira a viagem. Marcas do trajecto desejado e realizado, o movimento da água ecoa nas **Ondulações** desenhadas no chão.

Como cortina para um cenário que se tem que abrir e atravessar quando se deixa o casario, as **palmeiras** fazem com o rio o envolvimento deste espaço cenográfico.

A Pérola

Rotunda da Amizade, Macau

Fotografia: António Andrade

De acordo com despacho do Governador Rocha Vieira, em 1992, foi prevista a edificação de um monumento por ano, de 1993 a1999 [18], da autoria de um artista português – neste sentido, o convite dirigido a José Rodrigues e a sua proposta apresentada em 1997.

José Rodrigues, olhou o rio e os declives da paisagem, o tecido urbano na sua diversidade. Compreendeu Macau como espaço de ligação. E inventou um jardim.

No trabalho de José Rodrigues está presente a tradição chinesa na organização do jardim como símbolo do universo, limiar entre a realidade espiritual e material e a sensibilidade plástica ocidental.

De acordo com uma história frequentemente referida, quando os portugueses chegaram ao promontório em frente ao templo Ma Kok, terão perguntado aos habitantes locais o nome do lugar. Não sendo bem compreendidos, a indicação que obtiveram foi do nome do templo – Ma Kok – e não do lugar. Daí os portugueses chamarem Macau (adaptando o som percebido) à terra que acabavam de conhecer. Mas, outra explicação nos importa, segundo a qual a origem do nome está na adaptação da palavra *A-ma-gao*, que significa "Baía de A-Ma", "Porto de A-Ma" ("Porto da deusa A-Ma"), designação pela qual o lugar teria ficado conhecido. Por este motivo, Macau teria sido, inicialmente, chamada a "Povoação do Nome de Deus do Porto de Amacao na China"[19].

---

[18] Outras obras realizadas na sequência desse despacho: de Charters de Almeida, *Porta do Entendimento*, Largo da Barra, inaugurada em Outubro de 1993; de Lagoa Henriques, *Grupo escultórico*, Largo das Ruínas de S Paulo, inaugurado em 10 de Junho de 1994; de Soares Branco, *Escultura*, inaugurada em 10 de Junho de 1995; de Zulmiro de Carvalho, *Arco do Oriente*, inaugurada em 10 de Junho de 1996, de Irene Vilar, *Abraço*, Jardim Luís de Camões, inaug. 10 de Junho de 1996. Cf. Revista *Macau* (Maio de1977), p. 42.

[19] PEREIRA, Helena de Sousa – *Revisitar lendas e histórias de Macau*. Introdução da Proposta para o Monumento "A Pérola" na Rotunda da Amizade" em Macau, apresentada por José Rodrigues em 1997.

Por uma e por outra via, a história de A-Ma (a menina que, agradecendo a bondade de um negociante de chá – ou de um pescador - salvou a sua embarcação de um forte tufão e depois se transfigurou, revelando uma natureza não humana) está, desde então, presente na toponímia portuguesa[20]. A-Ma é Rainha dos Céus e protectora dos marinheiros.

A Invenção de um Jardim

Entendemos "A Pérola" como um elemento de um jardim colocado no percurso da marginal do estuário do Rio das Pérolas.

Fotografia: António Andrade

Com o céu e o mar sob o olhar de A-Ma, lembramo-nos de uma outra associação, **montanhas e água**, significado literal do nome chinês para paisagem - Shan shui [21].

As montanhas estão associadas às lendas dos Imortais. Seres encantados, capazes de voar e desaparecer no ar, vivem entre os pontos mais altos dos Himalaias e em ilhas no mar ocidental, inacessíveis aos humanos, envoltas em nevoeiro. No desejo de imortalidade e na tentativa de representar as casas dos imortais se pode encontrar duas das razões para a colocação de formas rochosas nos jardins[22]. O jardim tornava-se a terra mágica dos Xian.

Não se consome, assim, a evocação associada às rochas. São uma concentração das forças criativas e selvagens da natureza. E na desigualdade das suas dimensões se cria uma analogia social de complementaridade que ecoa a complementaridade entre os elementos naturais.

A água é o elemento indispensável para representar a natureza na sua totalidade, elemento de equilíbrio com a montanha. "The goodness of water is that it benefits the ten

---

[20] No texto referido na nota anterior "Revisitar lendas e histórias de Macau" Helena de Sousa Pereira deu-nos a conhecer assim a lenda de A-Ma:

Reza o romance marítimo da lenda que uma rapariga, natural de Fok Kin (Foquien), pretendia viajar do delta do Rio das Pérolas até à província de Kuangtung (Cantão). Tão insistentemente pedia passagem nos Tous, quanto insistentemente lha negavam, por estarem esses barcos cheios de passageiros e de carga. Finalmente, porém, uma negociante de chá acabaria por compadecer-se das súplicas chorosas de A-Ma, a jovem moça, destinando-lhe, a troco das suas preces budistas, um canto na proa.

Ainda há pouco abandonado o porto, o junco foi sacudido por uma violenta tempestade, uma boca irada devorando, para sempre, barcos, tripulações e passageiros. O pânico instalou-se a bordo do junco. Desesperado, o capitão tentava arranjar à rapariga um lugar mais seguro quando, da proa, ela lhe pediu que não temesse e continuasse viagem. E assim foi. À deriva, torturado pelos ventos, açoitado pelas ondas, o barco abandonou-se à sorte a ao clamor da prece colectiva até que, ao dobrar um promontório, encontrou abrigo. Só ele chegara incólume ao ancoradouro da Barra – em Macau.

A rapariga, entretanto, desaparecera, e diz-se que os passageiros, que a procuravam em terra, encontraram uma deusa – o Pagode de Ma Kok e um ídolo que lá se encontrava assinalam este episódio, perpetuado também pela imagem esculpida, numa rocha ali perto, do junco privilegiado, com uma faixa onde está inscrita a súplica de A-Ma ao capitão.Desde então, o lugar ficaria conhecido por A-Ma-Gao, a Baía ou porto de A-Ma.

[21] KESWICK, Maggie – *The Chinese Garden: History, Art and Architecture*. London: Francis Lincoln, 2003, p. 170.

[22] Idem – *Ibidem*, p. 47.

thousand creatures, yet itself does not wrangle but is content with the places all men disdain. It is this that makes water so near to the Dao."[23]

As superfícies reflectoras insinuam outras realidades no seu interior, em níveis mais profundos. "Uma vida eterna sob as ondas", a imortalidade. E, simultaneamente, salpica de prateado as sequências de azuis e cinzentos do céu, evidenciando as permanentes alterações que fazem parte de todas as formas de existência.

Magie Keswick, na obra "The Chinese Gardens", explica a simbologia da água e das rochas nos jardins chineses: espelho que reflecte sem distorções egoístas, simboliza a benevolência, a rectidão, a generosidade; é, também, inspiradora de valores de harmonia. Num outro registo, é bebida dos imortais, sangue da terra, força anímica, feminilidade.

Surge "sintetizada" na lua (a deusa da lua e da água coincidem frequentemente) e "cristalizada" na pérola. A pérola é a essência da lua solidificada.[24]

Mas o jardim é também símbolo do universo, contendo as "dez mil coisas". Deve "incorporar" todas as experiências e todos os sentidos - elas expressam-se em sistema de polaridades (aspereza/ suavidade; solidez/fluxo; cheio/vazio) mas, também, através de um sistema de negações, em que um elemento ou qualidade refere o seu oposto ou a sua negação.

O ser humano, dependendo da natureza, tem em relação a ela e à vida, na cultura chinesa, uma posição de respeito mas não de passividade; sabe-se via para a manifestação e realização da própria natureza, "agente através do qual o abundante potencial da natureza pode ser plenamente concretizado" [25].

Jardim e jardineiro diariamente se transformam.

Aproximamo-nos da Rotunda da Amizade. O conjunto escultórico logo oferece ao olhar um ponto-chave: o vermelho intenso de dois arcos que se cruzam perpendicularmente sobre uma esfera em metal polido, prateada. Surge como núcleo da composição e ponto a partir do qual parece organizar-se o espaço, pontuado por outras esferas-pérolas, entre desenhos de jardineiro-construtor que traçam na terra percursos ondulantes.

No horizonte, o rio, é espelho tranquilo do céu.

Como fluxo permanente, a água sustém no ar as esferas-pérolas. A lua lavando a sua alma na água clara... [26]

Outros níveis de interpretação de "A Pérola" são propostos por Jacinto Rodrigues no texto "A Mercurial obra de José Rodrigues"[27].

Jacinto Rodrigues envia-nos para o livro I Ching do qual selecciona o seguinte excerto que orienta a sua interpretação dos arcos e da esfera:

---

[23] Idem – *Ibidem*, p. 184.

[24] Idem – *Ibidem*, p. 186.

[25] Idem- *Ibidem*, p. 39.

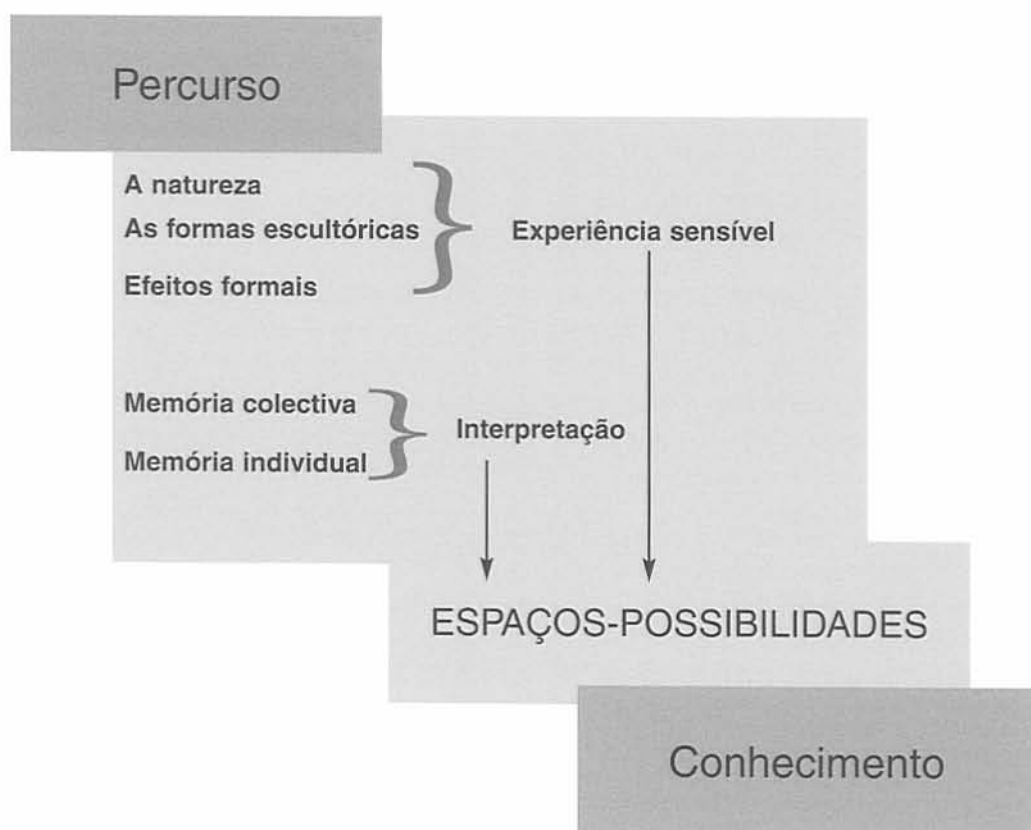
[26] Interpretação sugerida por uma referência literária (não identificada) que terá inspirado Ji Chen na obra *Yuan Ye, considerado* um texto teórico de referência sobre os jardins chineses, publicado cerca de 1635: um jovem, sentado no pavilhão junto ao lago de um jardim, observava na água os reflexos da lua. Este episódio seria assim recriado em *Yuan Ye:*"The moon shines through the willow trees by the pond when it washes its soul in the clear water (one might have entered the garden through a moon gate on the way to see this)." In KESWICK, Maggie – The Chinese Garden: History, Art and Architecture. London : Francis Lincoln, 2003, p.186.

[27] Texto destinado a integrar uma publicação sobre o monumento "A Pérola" até ao presente momento não concretizada.

"No princípio está o supremo-último (o Tai Chi) que gera dois modos primários. Os dois modos primários produzem quatro formas. As quatro formas dão origem a oito elementos. Os oito elementos determinam o bem e o mal e a vida em toda a sua complexidade"

Seguindo o pensamento de Jacinto Rodrigues, os dois Arcos definem um ponto central, indicador desse supremo-último, razão de toda a harmonia. Acompanhando o olhar, as quatro direcções correspondentes aos pontos cardeais são pensadas como os "quatro começos".

Uma outra história dentro desta maior, o encontro dos dois povos, das duas culturas, a condição de Macau como *Porta* de ligação entre o mundo oriental e ocidental.

Em síntese, a orientação desta reflexão:

Nota: Suporte musical da apresentação da comunicação:
António Pinho Vargas, A Luz e a Escuridão, *Brinquedos* (interpretação de Maria João)
Rodrigo Leão, Cinema, *Memórias*.

Ourivesaria baiana colonial: os ourives e suas obras

Mercedes ROSA

No Brasil Colonial, a ourivesaria e a prataria começaram à sombra de artífices vindos de Portugal. Suas origens traziam as bases estéticas de sua arte e os seus arraigados sistemas artesanais, pois, desde o século XII sabemos que a Metrópole trabalhava a prata.

As primeiras peças de prata, de que se tem conhecimento no Brasil, são as pedidas nas *Cartas Avulsas dos Jesuítas* (1550/1568). Em 1561, o primeiro Bispo, D. Pero Fernandes Sardinha, teve o cuidado de trazer "ornamentos, sinos, peças de prata e outras alfaias do Serviço da Igreja e todo o mais conveniente ao serviço do culto divino". Ainda através das *Cartas Avulsas dos Jesuítas* sabemos que, por volta de 1568, um devoto ourives, chegado de Portugal, tomou o encargo de fazer para os Padres da Companhia dos Jesuítas, uma custódia coberta de jóias e cadeias de ouro, que os devotos quiseram oferecer "trabalho que parecia melhor que em alguns Mosteiros de Lisboa".

Parece, portanto, e nisso os historiadores são de unânime opinião, de que estes dados constituem uma espécie de certidão de nascimento dessa arte no Brasil, depois continuada, localmente por artesãos portugueses, seguidos, logo depois, por naturais brasileiros, que deram prosseguimento às coordenadas artísticas e assim foi até o século XIX.

No começo do século XVII, entre vários ourives de naturalidade portuguesa, como: Joaquim Soares da Fonseca, de Lisboa; Francisco de Sousa Salgado, de Braga; João Pereira da Silva, de Vila de Caminha e Domingos e Antonio Francisco, de Lisboa, destacaram-se alguns baianos, como Pedro Guerreiro de Aguirre, João de Almeida Pacheco, Manoel de Almeida Pacheco, Antonio dos Santos, Jacinto Ferreira dos Santos, Manoel Pereira de Sousa e outros. Entretanto, Francisco Vieira, o "Fanho", de origem portuguesa, é a grande figura da ourivesaria baiana no século XVII.

A estes ourives coube a continuidade da arte, aprendida dos mestres portugueses. Todavia, não há vestígios de suas obras, devido à prática de serem destruídas as peças existentes, para com sua matéria serem confeccionadas peças de "novo estilo". Como exemplo temos a informação nos arquivos da Santa Casa de Misericórdia da Bahia, da transformação, em 1706, de dez castiçais velhos em castiçais novos. Em 1742, grande quantidade de prata velha foi igualmente fundida para que dela se fizesse "prata nova", também na mesma Santa Casa. Isto acontecia, com muita e lamentável freqüência, em todas as ordens religiosas e igrejas, conforme está registrado nos seus livros de atas. Aliás, sabe-se ser este um costume não só brasileiro, mas também de outros países. Só que no Brasil, dado ser relativamente pequeno nosso acervo artístico do século XVII, a carência é ainda maior, privando-nos de uma informação completa e justificando, assim, ser escasso todo um espólio renascentista em favor dum rico espólio barroco. Há disso inúmeros exemplos, cujos registros são conhecidos e essa informação está bem documentada por todos os historiadores especializados, sendo muito curiosa uma ata de reuniões da Mesa da Ordem Terceira de São Francisco em 1803, onde se encarrega o ourives Capitão Joaquim Alberto Conceição Matos, de fazer seis castiçais grandes, de banqueta, da capela

mor, uma cruz e outros quatro castiçais menores para o altar de São Francisco, precisamente com a prata de dez castiçais de banqueta antigos, que os mesários achavam "velhos" e "pesados". Os exemplos são vários. E a destruição dos objetos do século XVII, que hoje seriam preciosos e de incalculável valor, não teria sido somente por motivos de ostentação e até de rivalidade entre as várias Igrejas e Ordens Religiosas, mas, igualmente por causa do seu desgaste, especialmente os turíbulos, dado ao fogo de brasa que guardavam nas cerimônias. São também muito escassos os livros de registro que ficaram nas Ordens Religiosas e nas Igrejas. A umidade e o calor, aliados à insensibilidade que naquele tempo reinava entre alguns mesários, foram responsáveis por essa lacuna.

Chegaram até nós apenas as seguintes peças:

Cibório em prata dourada (1699), pertencente ao Seminário de Santa Tereza, hoje Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia.

Os relicários de Santa Luzia, Santo Amaro e São Bento, pertencentes à Ordem de São Bento.

Nossa Senhora das Maravilhas e Nossa Senhora de Guadalupe, imagens de madeira com revestimento de prata, hoje no Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia.

No século XVII, copiavam-se os estilos vindos da Metrópole, repetiam-se as fórmulas estéticas e também os objetos, tanto religiosos como profanos. Seguem-se linearmente todas as diretrizes artesanais, inclusive a própria liga ou "título", que era de 11 dinheiros ou 10 dinheiros e seis grãos.

A matéria prima, o Brasil não possuía. A prata que precisávamos vinha do México, Espanha, ou das minas de Potosí. As caravelas traziam patacas, prata lavrada, ou por lavrar. Vinham pelo Rio da Prata e pelo Amazonas. As pessoas que as traziam pelo Amazonas eram chamadas de "peruleiros", por virem diretamente do Peru. Aqui a prata era trocada por chapéus, fazendas, açúcar, etc. Entre essas mercadorias de troca estava também o escravo africano. Salvador, a capital da Colônia, foi seu principal centro comercial. Esse movimento começou no século XVI, atingindo o seu apogeu no século XVII. Além dessa prata vinda do exterior, com freqüência a matéria prima provinha de peças fora de uso, ou cujo estilo não agradava mais e que eram fundidas juntamente pelos ourives, àquela ainda não lavrada e a moedas em circulação. Na realidade, o que não existia era prata nativa. Tinha que vir de fora.

O Brasil, como colônia portuguesa, cumpria as leis emanadas da Metrópole, como a de 04 de agosto de 1688, que obrigava a cumprir determinadas condições de título da prata e quilates do ouro. Por essa lei foram criados os cargos de ensaiadores e contrastes, que verificavam em Portugal a qualidade dos metais e faziam a avaliação das peças. No Brasil, com esta mesma finalidade, foi promulgada uma Provisão em Julho de 1718, para que aqui também se cumprisse, fielmente, a determinação legal portuguesa. Havia então, um paralelismo na arte e nas suas conotações fiscais. E assim, o Senado da Câmara da Bahia, nomeou em 21 de março de 1719, os seus dois primeiros ensaiadores, que foram Manoel Lopes da Cunha e Lourenço Ribeiro da Rocha.

A marca ou punção de Manoel Lopes da Cunha está registrada como ensaiador de ouro, nos livros de atas do Senado da Câmara, com data de 13 de maio de 1727, onde se diz textualmente "se registrou em uma pasta de chumbo, que se guarda neste Senado, a marca da cidade com que há de marcar as obras oficiais deste ofício".

Sobre Lourenço Ribeiro da Rocha, consta o seu registro no mesmo livro, em 12 de janeiro de 1725: "registrou a marca seguinte (B coroado), que fica impressa em uma pasta

de estanho, que se guardará neste mesmo Senado, com a qual há de marcar todas as obras que os mais ourives lavrarem..." Este mesmo Lourenço, também exercia as funções de ourives, tendo registrado, neste mesmo dia, a sua marca "com que há de marcar obras que ele próprio lavrar". Essa marca era constituída pelas letras LR. Com estas marcas, registra-se no Brasil a oficialização destas profissões. Outros ensaiadores e inúmeros ourives deixaram suas marcas nos livros de registro de marcas.

No século XVIII continua-se a linha portuguesa, tanto estética, quanto oficial. Vivencia-se o barroco, o apogeu da prata portuguesa e brasileira. Idênticas folhas de acanto, volutas com o mesmo movimento, cartelas iguais, conchas semelhantes e, na prataria religiosa, querubins se reproduziam com as mesmas características étnicas de face e cabelo. Examinadas as peças, comparativamente, é possível ver as mesmas técnicas de repuxado, o mesmo trabalho do cinzelado e gravado, a mesma forma da batida e também da fundição. Montadas de forma precisamente igual, confundem-se por vezes ainda as suas origens, quando marca identificadora não as distinguem. Era uma só arte, feita em terras distantes. E, para culminar com esta identidade, que só as marcas podem diferenciar, os ourives dispensavam, às vezes, submeter as peças ao exame do oficial encarregado de atestar a qualidade da liga. Ora porque os ourives eram clandestinos, ora porque as encomendas feitas se destinavam à casa real, às Irmandades e Confrarias, e estas consideravam desnecessários esses detalhes, confiando nos ourives para não trocar para mais baixo a qualidade do metal empregado.

Existiam também no Brasil os chamados "pseudocontrastes", que eram marcas imitando as portuguesas. Isto se explica porque os objetos de prata feitos em Portugal eram, logicamente, mais apreciados e, portanto, mais valorizados. Então os nossos ourives trabalhavam o metal no mesmo estilo, com as mesmas técnicas, davam-lhe idêntico acabamento, em tudo semelhantes ao trabalho dos portugueses. E aí gravavam punções com o P ou L coroado, porém não idênticas às portuguesas, apresentando pequenas diferenças. Essas peças eram vendidas como feitas no Reino.

Em decorrência do fausto de sua arte, das facilidades de contatos com altas personalidades civis e religiosas, do valor intrínseco da matéria prima que manuseavam, inclusive das moedas circulantes que lhes entregavam para aproveitamento, o ofício de ourives era o mais destacado dos ofícios mecânicos, a ponto de figurar na principal procissão da época, que era a de Corpus Christi com seus juízes e bandeiras, conforme uso nos hábitos do Reino.

Da importância social de seus melhores elementos sobressaíram grandes famílias, como, por exemplo, a de Bento da Conceição, ourives, pai de outro grande artista, de maior produtividade da Bahia, na segunda metade do século XVIII, o Capitão Joaquim Alberto da Conceição Matos. Até os nossos dias, chegaram algumas alfaias de igrejas e irmandades feitas por este ourives, assim como também temos conhecimento, pelos acervos de museus e coleções particulares, da beleza da prata civil por ele trabalhada.

No século XVIII, Portugal teve o esplendor da corte de D. João V, e o equivalente no Brasil, com a riqueza das minas, do conseqüente fausto das igrejas e solares.

A nossa ourivesaria começa a andar com os seus próprios pés, ainda que copiando a portuguesa. O historiador Waldemar Matos cita no seu estudo sobre ourives baianos que, das 48 cartas de exame de ourives por ele encontradas nos livros do Arquivo Histórico do Senado da Câmara da Bahia, no período de 1724 a 1757, apenas um ourives da prata era de nacionalidade portuguesa, sendo todos os outros 47 baianos. Era evidente que uma

reação deveria ser esperada. A Coroa não poderia deixar de sofrer influências para que esse estado de coisas não continuasse prejudicando interesses considerados poderosos. Nesta altura, o contrabando de ouro desviava somas vultuosas de impostos, causando prejuízos nos reais quintos.

Muito contribuiu para a modificação da situação vigente, o Alvará que, no Rio de Janeiro em 1742 e na Bahia em 1752, determinou o arruamento dos ourives do ouro e da prata "com o fim de melhor se fazer a fiscalização e evitar que, clandestinamente, fundissem o ouro extraviado das minas, descaminhado do direito do fisco".

Antes, no século XVII, quando a profissão de ourives começou a progredir, e que a matéria prima era insuficiente, eles não tinham dúvida em lançar mão da moeda circulante para fundição. Isto provocou uma tal quantidade de queixas e reclamações, que da Metrópole veio o Alvará de 1621, em que se proibia que "nenhum mulato, negro ou índio, mesmo liberto, podia exercer o cargo de ourives".

Voltando ao século XVIII, depois do Alvará de arruamento, o Brasil recebeu a Carta Régia de 30 de julho de 1766, que modificava radicalmente, toda uma estrutura já funcionando normalmente. Por essa carta, extinguiam-se os ofícios de prata e de ouro por completo. Deixava de existir toda uma arte baseada na tradição portuguesa, com seus cânones clássicos, seus mestres radicados, seus hábitos e costumes, já mais que centenários, enfim, toda uma cultura, que se afirmava sólida e definida, era varrida sumariamente. A Carta era violentíssima. Suas ordens eram para que os mestres e aprendizes fossem incorporados aos exércitos das Províncias e que todas as lojas fossem fechadas, as forjas demolidas, os instrumentos seqüestrados e levados para a Casa da Moeda, e que os escravos fossem devolvidos aos seus senhores. E, para acabar de vez com a arte da ourivesaria, permitia que os mestres portugueses que o desejassem poderiam voltar para o Reino. Mas, se assim era a vontade Real, não acreditamos que tal tivesse sido obedecida de forma tão radical. Os fenômenos sociais não podem ser feitos e determinados por ordem de quem quer que seja. Sua evolução prende-se sempre a circunstâncias várias que, no caso, eram duma individualidade prática, pois ninguém poderia sequer, consertar qualquer peça, por menor que fosse, dar enfim, assistência a patrimônios valiosos, bem como nenhum governante poderia deixar de atentar para o desemprego em tão grande escala. A reação era de se esperar. Ninguém pode destruir uma arte com uma lei, por mais drástica que seja ela. E a conclusão a que chegamos é que no Brasil nunca se produziu tão bem e admiravelmente. As encomendas das Irmandades Religiosas continuaram a ser feitas abertamente, os modelos do Reino a serem reproduzidos. Os senhores de então, não deixaram de ser atendidos em seus pedidos, as oficinas continuaram a produzir e faziam tudo clandestinamente. Nesta época, a Bahia e o Rio de Janeiro produziram tanto, que exportaram objetos de prata, baixelas principalmente, para Buenos Aires e Angola. Um dos melhores exemplos da ourivesaria baiana, neste período de proibição, é a grandiosa Custódia do Convento do Desterro, maravilhosa peça em ouro, cravejada de pedras preciosas. Esta talvez seja a mais impressionante peça de ourivesaria religiosa brasileira, que sob o desenho de artista nacional foi cuidadosamente executada pelo ourives baiano Boaventura de Andrade, em 1807. Além dessa peça, há inúmeras outras, evidentemente sem qualquer marca, por motivos óbvios, e que são muito freqüentes nas coleções particulares, em museus e Irmandades Religiosas.

Também desta época da proibição é o belo sacrário da Antiga Sé, hoje no Museu de Arte Sacra. Encomendado em 1792 a Joaquim Alberto da Conceição Matos é uma obra monumental e que se mostrava ostensivamente, contrariando as disposições régias. São

variadíssimos os exemplos de obras encontradas, algumas de grande realce, feitas na clandestinidade. Essa condição de trabalho tem a vantagem de gerar novas idéias. Os ourives, livres das leis, começaram a dar tratos à imaginação e novas formas surgiram, composições inéditas nasceram. É evidente, porém, que as Irmandades e as pessoas, que possuíam poder aquisitivo para continuar fazendo as encomendas, tinham também as mesmas preferências, de acordo com os estilos vindos de Portugal. Com uma defasagem aproximada de uma década, o que no Brasil se produzia, era o que vinha do Reino. Mas começaram a aparecer nos fins do XVIII, além dos elementos tradicionais, outros que surgiram, timidamente, e que podemos considerar nacionais, tais como os de nossa flora, com sua tipicidade caracterizada. Como elementos da flora, começaram a ser introduzidos os cajus, os abacaxis, etc. Da fauna, começaram a aparecer os tatus. Figuras de índio, com seus cocares e tangas, iniciam a representação iconográfica. Essas formas sempre estão envolvidas com as formas tradicionais, dando novo interesse às peças trabalhadas, que assim atendem à demanda. E, dessas novidades nasceram novas exigências, novas utilidades tomaram vulto, atendendo à própria vida social de então: as farinheiras para completar as baixelas, os cocos para retirar água das talhas de barro e, cuja forma é tão semelhante ao fruto, e que têm cabos também ricamente trabalhados. Mas, deve-se dizer que, nestes dois elementos criados para atender a necessidades regionais, somente as formas são novas, pois suas decorações são baseadas nos elementos portugueses tradicionais.

Outras particularidades da vida regional levaram nossos ourives à produção de objetos que ficaram conhecidos, em todo o país e no estrangeiro, como típicos: no sul a cuia de chimarrão com sua bombilha, os cabos de rebenques belíssimamente trabalhados apresentando, alguns, figuras de animais ou humanas no arremate, os arreios, as esporas, as caçambas para montaria em jacarandá e prata, ou toda em prata; as graciosas sandálias femininas de montaria com a face ricamente decorada; as bainhas das facas e punhais. E de Minas Gerais, principalmente, as jóias de coco e ouro e da Bahia as magníficas jóias em ouro usadas pelas crioulas baianas nos séculos XVIII e XIX. Quanto a estas jóias, Luís dos Santos Vilhena, nas suas "Cartas", em 1802, refere-se a elas dizendo que as escravas "carregavam consigo valor bastante para comprar duas ou três negras iguais às que as carregavam".

Não poderemos deixar de fazer referência aos negros, citados em todos os livros especializados, como também ligados à arte da ourivesaria, e até, na sua condição de escravos, especificamente citados no Bando de 1621. Era reconhecida a habilidade dos negros no trabalho dos metais, principalmente os de nação islamizada. Vilhena, nas suas Cartas, dizia que quase monopolizavam esse ofício. No início do século XIX, Maria Graham já observava que "os negros e mulatos... são melhores artistas e artífices". Martius, o cientista, disse: "Entre os naturais são os mulatos que manifestam maior capacidade para as artes mecânicas". Os negros islamizados do Alto Sudão, que vieram para cá, já sabiam fundir metais. Eles trouxeram para o Brasil a sua arte e aqui, aproveitados nas oficinas dos ourives, deram a sua feição própria, não só quanto à ornamentação, como quanto ao objeto propriamente dito. Não se deve, portanto, deixar de atentar para uma possível influência nessa variante estilística, mesmo porque, tudo leva a crer que os famosos "balangandans" foram pelos negros executados, na maioria das vezes, clandestinamente. As pencas de balangandans eram de uso das pretas baianas. Estas feiticeiras jóias da Bahia merecem um estudo à parte. É provável que a origem primitiva dos balangandans seja realmente baiana. O que parece é que tinham sido fabricados a princípio pelos negros islamizados, que tinham muita leveza no trabalho do cinzel e, trabalhavam na Bahia, em ofi-

cinas escondidas. Estudando uma penca de balangandans vemos que, a origem dos objetos é quase toda ocultista e votiva, em que o elemento decorativo é de influência africana ou inspiração brasileira. O que se sabe é que estas peças unidas por um simbolismo comum nasceram da necessidade das pretas de se protegerem com amuletos. Assim, por exemplo, a romã e a uva se associam à fecundidade, o caju à abundância; as figas, os signos de Salomão e os dentes dos animais aos "bons fados", fechando-lhes o corpo. E assim, elas preveniam o mau olhado, as desventuras do azar, os males do amor.

Já a prataria sacra do século XVIII nos legou obras ainda existentes em museus e irmandades, em perfeito estado de conservação. Não são muitos, mas são magníficos exemplares da mão de obra baiana daquela época, que escaparam de serem fundidas e transformadas em outras peças. Podemos citar:

- O frontal do altar-mor do Convento do Carmo, que tem gravado o nome do ourives e a data: Caetano Mendes da Costa, 1731.
- Castiçais de banqueta (seis) executados em 1749, por Antonio Coutinho da Cruz, nascido em Santa Eulália de Bandoma (Bispado do Porto), com prata de peças antigas e patacas circulantes. Têm contraste da Bahia – B coroado – e as iniciais do ourives – A.C. Foram feitos para a Santa Casa da Misericórdia.
- Salva executada pelo ourives do ouro, Albano José Coelho, 1754, para o Mosteiro de S. Bento. Com a marca do ourives "A. J. C.", pesa 3.100 Kg e 0,68 de diâmetro. Bela peça com características do século XVII.
- Para o Convento da Lapa, em 1759, Manoel Soares de Madureira, ourives nascido no Porto, fez uma âmbula de ouro com inscrição na base "DONUM PIAE IOANNAE DO NASCIMENTO DE IESU ANNO 1759". É a única peça de ouro conhecida, executada no século XVIII.
- De 1774, custódia de prata dourada com incrustação de pedras preciosas e semi preciosas. Tem inscrição na base identificando a data. Está no Museu de Arte Sacra da UFBA.
- Nos anos de 1780 e 1781, o ourives Domingos de Sousa Marques, também oriundo do Porto, executou castiçais de banqueta (6) para a Sé Primacial e, mais outros seis castiçais de banqueta e uma cruz para a Igreja de N.S. da Conceição da Praia.
- Da autoria de João da Costa Campos, para a Sé Primacial e hoje no Museu de Arte sacra, o belíssimo e imponente frontal de altar.
- Joaquim Alberto da Conceição Matos, um dos principais ourives do século XVIII, executou em 1792 um Sacrário para a Sé Primacial e, em 1798, outro Sacrário para a Igreja do Pilar. Ambos foram confeccionados com prata de peças consideradas "velhas" e de estilo ultrapassado. Ambos se encontram sob a guarda do Museu de Arte Sacra da UFBA.

Estas são as peças religiosas que mais se destacaram no século XVIII. Podemos notar que algumas delas foram feitas em plena época da proibição, isto é, depois de 1776, ano da famosa Carta Régia. Nas coleções particulares e em outros museus encontramos outras peças setecentistas, principalmente deste período, em que era proibido trabalhar a prata no Brasil.

Contudo, o século XVIII é extremamente ingrato em certos campos de investigação, principalmente os referentes à ourivesaria civil ou profana. Enquanto que a religiosa nos mantêm informados através os registros das Irmandades e Confrarias, ou nas atas das reu-

niões das Mesas Administrativas, das encomendas profanas não ficaram qualquer sinal de encomenda ou compra. Os viajantes, que nos deixaram informações, só começam a deixar escritas as suas anotações, a partir do século XIX. É verdade que temos algumas notícias da prataria civil no século XVI quando Gabriel Soares de Souza, no seu *Tratado Descritivo do Brasil em 1587*, diz haver notado que na cidade de Salvador e seus arredores contavam-se "muitos moradores ricos de fazenda de raiz, peças de prata e ouro, jaezes de cavalos e, alfaias de casa", alguns com "dois e três mil cruzados em jóias de ouro e prata lavrada na mesa ostentando "serviço de prata" e trazendo suas mulheres "mui bem ataviadas de jóias de ouro". Sem dúvida, a maior parte dessas jóias e alfaias foi importada de Portugal. Não havia no Brasil de então, ourives em quantidade suficiente para receber tantas encomendas. Em meados do século XVII tínhamos apenas sete ourives na Bahia. Só no início do século XVIII é que este número aumentou, continuando a crescer durante todo esse século. Já os inventários de Garcia d'Ávila e de Mem de Sá (este 3° Governador Geral do Brasil), do século XVI, citam algumas pratas de uso doméstico.

Na vida profana do século XVIII, segundo um viajante, o luxo era sólido e bárbaro. Baixelas, talheres, aparelhos de chá e café, bacias e gomis, copos, facas e punhais com bainhas de prata, arreios de cavalo, um luxo de prata e ouro que, muitas vezes, não correspondia a modéstia da habitação e do seu mobiliário. Alguns nomes ficaram célebres como possuidores de extraordinária fortuna em alfaias e jóias. Podemos citar Guilherme Pompeu de Almeida, da Paraíba, que era dono, no século XVII, de mais de 40 arrobas de prata em baixelas. Militão José Álvares, no século XIX, chegou a possuir um aparelho de chá em ouro maciço. Maria Graham nos dá notícias das belíssimas pratas da Baronesa de Campos de Goitacazes. A Viscondessa do Rio Seco servia os jantares em baixela de prata. Cita o historiador Wanderley de Pinho que, Carolina Joanico Calado descreve uma festa em que ela e o marido foram homenageados por um baiano onde "havia dois serviços para cada pessoa, um de ouro outro de prata" pertencentes ao dono da casa. Muitos outros exemplos poderiam ser citados aqui. Como dissemos, no século XVIII as fontes de informação são escassas. Mas muitas vezes encontramos, ao estudar o século seguinte, nos seus primeiros anos, registro de tais e tais objetos, que vieram do século anterior.

Assim, seguiu a evolução da arte da ourivesaria até que, em 11 de agosto de 1815, um Alvará Régio, derrogou a Carta Régia de 1766.

Entramos então no século XIX, o grande fornecedor de acervos, em plena vigência estilística do neoclássico, que domina plenamente todo o seu primeiro quartel. Depois os ourives passaram a copiar outros estilos, começaram a surgir os sinais duma descaracterização começada na Europa, que devido às facilidades técnicas da industrialização, ainda não divulgadas no Brasil, procuravam na variedade o que não tinham interesse em fixar nos estilos. Começaram a aparecer ourives de toda a procedência, especialmente franceses e, como não podíamos competir com o mercado europeu, pois nosso artesanato permanecia limitado às nossas contingências, inunda-se o Brasil com a prata industrializada. Portugal e França e até a Alemanha e a Inglaterra se fizeram representar. Simplesmente, essa inundação não contribuiu em nada para despertar nos ourives brasileiros, qualquer idéia inovadora. Assim, praticamente morreu esta arte tão fascinante e que, através de seus mestres, tanto nos uniu a Portugal.

Bibliografia

ALVES, Marieta. *Dicionário de artistas e artífices na Bahia*. Salvador: Universidade Federal da Bahia, Centro Editorial e Didático, Núcleo de Publicações, 1976.

____________. *Mestres ourives de ouro e prata*. Salvador: Imprensa Oficial, 1962. (Publicações do Museu do Estado, 6).

____________. Remanescentes, na Bahia, do estilo barroco: talha e alfaias. *Universitas*, Salvador, 2: 43-52, 1969.

ATAS da Câmara 1625-1641. Bahia, Prefeitura Municipal do Salvador, 1949. (Documentos Históricos do Arquivo Municipal, 2).

ATAS da Câmara 1690-1702. Bahia, Prefeitura Municipal do Salvador, (Documentos Históricos do Arquivo Municipal).

BASTOS, Haydée Di Tommaso. Contribuição para o estudo da ourivesaria no Brasil. *Anuário do Museu Imperial*, Petrópolis, 4: 239-257, 1943.

CANNABRAVA, Alice Peffer. *O comércio português no Rio da Prata (1580-1640)*. São Paulo: 1944.

COSTA, Laurindo. As corporações dos ourives. In: CONGRESSO E EXPOSIÇÃO DE OURIVESARIA PORTUGUESA, 1, Porto, 1925.

____________. O luxo e sua repressão. In: CONGRESSO E EXPOSIÇÃO DE OURIVESARIA PORTUGUESA, 2, Lisboa, 1926.

DIÁLOGO das grandezas do Brasil. Rio de Janeiro, Academia Brasileira, 1930.

GRAHAM, Maria. *Journal of a voyage to Brazil, and residence there, during part of the years 1821, 1822, 1823*. London: 1824.

LEVY, Fortunée. Prata; as minas, as lendas, a arte dos prateiros. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, 6: 253-274, 1945.

MARCAS dos ensaiadores 1725-1766. Bahia: Prefeitura Municipal do Salvador. (Documentos Históricos do Arquivo Municipal).

MATTOS, Waldemar. *Registro das marcas dos ensaiadores de ouro e prata da cidade do Salvador 1725-1845*. Salvador: Prefeitura Municipal, 1952. (Documentos Históricos do Arquivo Municipal).

OLIVEIRA, Octávia C. S. Ourivesaria brasileira. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, 9: 22-37, 1948.

PINHO, Wanderley. *Salões e damas do Segundo Reinado*. São Paulo, Liv. Martins, 1942. RUGENDAS, João Maurício. *Viagem pitoresca através do Brasil*. São Paulo, Liv. Martins, 1940. (Biblioteca Histórica Brasileira, 1).

SANTOS, Francisco Marques dos. A ourivesaria do Brasil antigo. *Estudos Brasileiros*, Rio de Janeiro, 1943.

SOMBRA, Severino. *História monetária do Brasil Colonial*. Rio de Janeiro, 1938.

SPIX, J. B. von & MARTIUS, C. F. P. Von. *Viagem pelo Brasil*. Rio de Janeiro, 1938.

TAULLARD, A . *Plateria Sudamericana*. Buenos Aires, Peuser, 1941.

TORRE REVELLO, José. *La orfebreria colonial em Hispanoamerica y particularmente em Buenos Aires*. 1945.

VALLADARES, José Gisella. *Ourivesaria*. Rio de Janeiro: Tecnoprint Gráfica, 1968. (Coleção Brasileira de Ouro, 1946).

VIDAL, Manoel Gonçalves. *Marcas de contrastes e ourives portugueses*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1974. 2v.

VILHENA, Luiz dos Santos. *Recopilação de noticias soteropolitanas e brasílicas, contidas em XX cartas...* Bahia: Imprensa Official do Estado, 1921. 2v.

Fig. 1. Cibório em prata dourada, 1699. Acervo Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia – UFBA.

Fig. 2. Santa Luzia – Busto relicário em prata, séc. XVII. Acervo Mosteiro de São Bento da Bahia.

Fig. 4. Custódia em prata dourada, 1774. Acervo Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia - UFBA.

Fig. 3. Salva em prata, 1754. Marca do ourives baiano Albano José Coelho. Acervo Mosteiro de São Bento da Bahia.

Fig. 5. Castiçais em prata, 1780-81. Marca do ourives baiano Domingos de Souza Marques. Antiga Sé. Acervo Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia – UFBA.

Joaquim Machado de Castro e os Monumentos Reais para o Rio de Janeiro

Miguel Figueira de FARIA

O tema da presente comunicação insere-se no período de estadia da Corte portuguesa no Rio de Janeiro. Dando expressão à vontade manifestada pelos habitantes da cidade, o Governo lançou um concurso de ideias destinado à edificação de um monumento que consagrasse a chegada da família real às terras de Santa Cruz em 1808.

Neste contexto seria consultado o escultor régio Joaquim Machado de Castro que apresentaria o projecto que procuraremos em seguida analisar. Conhecem-se outras propostas, nomeadamente o da autoria do arquitecto José da Costa e Silva. O Governo português lançaria em 1810 um concurso em Londres com a mesma finalidade, inicialmente apenas aberto aos escultores da *Royal Academy*, internacionalizando a procura, aspecto original que mais valoriza o processo em análise.

Nenhum dos projectos chegaria a ser executado. As soluções apresentadas traduzem, no entanto, a evolução estilística desta forma de arte pública, permitindo estabelecer um paralelo entre os modelos considerados elegíveis pelo poder político regulador do concurso, e a tipologia adoptada pelos artistas neste exercício que, dadas as características abertas do certame, usufruíam de amplas liberdades de concepção consequentes da indefinição – ou inexistência ? – do caderno de encargos da empreitada.

Sobre a consulta a Machado de Castro apenas sabemos que o escultor régio correspondera a um Avizo, que recebera de D. Rodrigo de Sousa Coutinho, não especificando nenhuma das coordenadas estabelecidas para o monumento, nem sequer o local específico a que se destinava. No caso do concurso lançado em Londres, D. Rodrigo seria sensibilizado, por sugestão da própria *Royal Academy*, a definir melhor o modelo pretendido. Pese embora a insistência, a informação enviada a Londres pelo governante português seria bastante limitada aludindo, e de modo ambíguo, apenas à localização do monumento que "ou há de ser erigido no meio de huma Praça, que he fechada de hum lado pelo Mar[1], ou em noutra Praça maior mas no interior da Cidade"[2].

Nas instruções iniciais enviadas à legação portuguesa da capital britânica solicitava-se, como base do concurso a lançar, desenhos para a erecção de "hum Grande Monumento com hua Estatûa em Bronze de S.A.R. ou Equestre, ou Pedestre, que a Cidade do Rio de Janeiro haja de querer levantar ao Seu Augusto Soberano Restaurador do Brazil, e da Monarquia Portugueza"[3].

[1]Observando a cartografia da cidade da época e atendendo ao local oficial de instalação da corte pensamos ser fácil identificar nesta alusão a chamada Praça XV.

[2]Deverá tratar-se do Campo de Santana, sugestão que agradecemos à Dr.ª Teresa Sequeira Santos, ou ao Rossio que o exame da cartografia igualmente sustenta.

[3]IAN/TT, MNE, Legação em Londres (Despachos da Corte), lv. N.º 514, doc.118 (1810). O ofício, que em seguida se transcreve, seria expedido do Rio de Janeiro pelo Conde de Linhares, com data de 4 de Junho de 1810, sobrepondo-se no tempo ao referido aviso enviado a Machado de Castro, o que perfila melhor o âmbito da consulta envolvendo vária escolas e destinos geográficos.

Definido o contexto centremo-nos, em seguida, no objecto principal da presente comunicação, a referida proposta apresentada pelo escultor Joaquim Machado de Castro, da qual existem duas versões: o original manuscrito datado de 1811[4], e uma variante impressa em 1819[5].

A diferença fundamental entre os dois documentos reside no facto do manuscrito incluir uma componente gráfica, ignorada no impresso, e que até hoje não mereceu a atenção que a sua importância impõe.

A versão editada apresenta ligeiras modificações, que se detectam logo na comparação dos títulos, onde se regista a sucessão do Príncipe a Rei, e a actualização das datas (de 1811 para 1819), em concordância com a cronologia de impressão do folheto. Do mesmo modo se alterou a inscrição planeada pelo autor para a frente do monumento[6]. Note-se, igualmente, a supressão de um período que perdera actualidade no ponto de vista do autor – ou das autoridades censórias? – face à evolução do processo histórico com a derrota final de Napoleão[7]. Além de outras diferenças menores de ortografia, sintaxe ou pontuação registe-se, ainda, na versão impressa a inclusão de uma "Dedicatoria" ao gosto da época, dirigida à princesa Maria Leopoldina, futura imperatriz do Brasil[8].

O manuscrito da Academia Nacional de Belas Artes

Podemos dividir o documento em dois segmentos complementares: o primeiro relativo ao texto[9], e o segundo constituído pelos desenhos originais distribuídos por 4 folhas volantes[10] onde ganha forma o projecto original idealizado por Machado de Castro.

O texto encontra-se subdividido em 3 partes: uma primeira correspondente à descrição da anunciada obra "Exposição do dicto Projecto" datada de 27 de Agosto de 1811.

---

[4]O manuscrito conserva-se na Academia Nacional de Belas Artes com os números de inventário 1540 a 1545, apresentando como título a seguinte dedicatória: "Ao Principe Regente Nosso Senhor offerece o Amor, e a Lealdade, o incluso Projecto para se lhe erigir huma Estatua Pedestre, na sua presente Corte do Rio de Janeiro. Inventado, desenhado, e explicado pelo Escultor da Real Casa do Mesmo Augusto Senhor, Joaquim Machado de Castro." Encontra-se numa pasta de época, de pele patinada com cercadura dourada e rótulo no plano superior com a identificação "Machado de Castro". É constituído por um total de 15 folhas não numeradas, correspondendo as primeiras 11 ao texto manuscrito e as quatro últimas aos desenhos correspondentes ao projecto.

[5]Cf. "A ElRei D. João VI. Nosso Senhor offerece o Amor, e a Lealdade, o incluso Projecto para se lhe erigir huma Estatua Pedestre, na sua presente Corte do Rio de Janeiro. Inventado, desenhado, e explicado pelo Escultor da Real Casa do Mesmo Augusto Senhor, Joaquim Machado de Castro, Por Avizo que o mesmo Recebeo do Excellentissimo D. Rodrigo de Souza Coutinho para entrar na presente tentativa" in Henrique de Campos Ferreira LIMA, *Joaquim Machado de Castro Escultor Conimbricense / Notícia Biográfica e compilação dos seus escritos dispersos*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1925, pp. 257-281. Ferreira LIMA refere a propósito da publicação do projecto. "N.B. O exemplar dêste raro folheto, não descrito por nenhum bibliógrafo, pertence ao nosso amigo o sr. Dr. Xavier da Costa, a quem agradecemos a amabilidade com que o poz à nossa disposição para aqui ser reproduzido.". Cf. op. cit. p. 275. O mesmo autor estabeleceria, posteriormente, a relação entre o impresso e o original actualmente conservado na Academia Nacional de Belas Artes, referindo-se, inclusive, aos seus "excelentes desenhos aguarelados", sem, no entanto, detectar que se tratavam de duas diferentes versões. Cf. Henrique de Campos Ferreira LIMA, "Monumentos a D. João VI" in *Arqueologia*, Lisboa, Imprensa Moderna, 1934, tomo II, p. 257, nota 1.

[6]A legenda prevista no manuscrito "Joannes Brasiliae Princeps Lusitanorum Regens", seria alterada para "Joannes VI. Lusitanorum Brasiliae, Et Algarbiorum Rex".

[7]"E ao mesmo tempo será tambem dar hum desprezivel bofetão na impudente Cara do infame, e atroz tyrano universal; visto haver-se empenhado tanto, e sem pudor algum publicado em seus abominadeis, e delirantes Decretos, que = dava por extinctas para sempre, as Augustissimas Casas de Bragança e Bourbon !". Sublinhados no original.

[8]Ferreira LIMA, op. cit., p. 259.

[9]ANBA, n.º 1541.

[10]ANBA, n.ºs 1542-1545.

Segue-se, com a mesma data, um "Epilogo Declaratorio ..." onde se descrevem os símbolos alegóricos "com que se adorna o monumento", assinado em baixo pelo escultor. Fecha a redacção do projecto uma terceira parte intitulada "Reflexoens ..."[11], datada de 28 de Agosto de 1811. No canto superior esquerdo da primeira folha, correspondente a esta última notícia, encontra-se a seguinte observação: "estas reflexoens remeterão-se ao Ex.mo Senhor Linhares em papel separado do projecto" [12].

A componente gráfica é constituída por 4 desenhos coloridos a aguarela, desenhados "geometricamente", correspondendo aos planos frontal[13], posterior[14] e das tabelas laterais[15] e um quarto onde se reproduz a planta do monumento[16]. Note-se que o recurso à cor não é arbitrário, correspondendo a diferentes materiais líticos propostos por Machado de Castro, noutro preciosismo ornamental da proposta[17].

O projecto do Monumento

Acompanhamos agora a descrição do projecto na ordem de prioridades estabelecida no documento por Machado de Castro. A primeira opção fixada pelo escultor é relativa ao traje do "Amavel Regio Heroe", que deveria vestir-se "ao antigo uso Romano".

O facto de dedicar o primeiro parágrafo da *Exposição...* a esta questão, sublinha a inclinação do escultor em trajar os modelos reais *à Romana*. Machado dedicaria repetidamente a sua atenção ao assunto. Na execução da estátua equestre a D. José I sairia vencido, tendo sido obrigado a seguir os desenhos de Eugénio dos Santos, onde o rei se apresentava vestido de armadura de ferro[18].

Machado de Castro, conseguiria impor a variante desejada numa segunda estátua de D. José I, agora em versão pedestre, que, por morte do monarca, não chegaria a executar-se, conservando-se, porém, o modelo que ilustra formalmente a opção *à romana* do escultor. O projecto em analise, idealizado em 1811, cerca de 35 anos depois, traduz a persistência do mestre conimbricence nesta solução. Não se inibindo de justificar a sua opção "por ser este uso de vestir, o mais Magnifico, mais Augusto, e de maior belleza que se tem visto; e que em taes casos tem sempre adoptado os Artistas mais judiciosos, e mais instruidos"[19]. A questão central desta polémica não se restringia a uma mera opção formal,

[11]Esta terceira parte apresenta o seguinte título: "Reflexoens sobre a possibilidade de se executar o Monumento com perfeição: que sem ella será melhor não se eregir; por muitos, e justos motivos, mesmo relativos ao Sublime Heroe a quem se consagra".

[12]Alusão que reforça o protagonismo de D. Rodrigo no processo.

[13]ANBA, n.º 1542. Este prospecto apresenta a seguinte legenda: "Joaquim Machado de Castro, inv. e desenhou; tendo completado 80 annos de idade: 70 de exercicios d'Arte: e mais de 56 no Real Serviço: Em Agosto de 1811."

[14]ANBA, n.º 1843. Legenda: "J. M. de C. Inv. e delin. em Agosto de 1811."

[15]ANBA, n.º 1844. Contrariamente aos restantes desenhos do projecto, que apresentam uma leitura vertical, este plano duplo segue uma orientação horizontal conjugando as representações das duas tabelas laterais, omitindo a componente escultórica do monumento. Legenda: "J. M. de C. Inv. e delin. em Agosto de 1811."

[16]ANBA, n.º 1843. Legenda: "J. M. de C. inv. e deli. em Agosto de 1811."

[17]Machado de Castro propõe como alternativa para a estatua principal "a não ser de bronze" o mármore de Pero Pinheiro; uma segunda pedra, oriunda de Sintra, "azulada, de hum azul pedrêz, desmaiado", seria utilizada para os espelhos das inscrições; uma terceira variedade extraída "em huma pedreira de Coimbra" serviria para as molduras das mesmas. Estas tonalidades conferem com as aguadas aplicadas nos desenhos do projecto, surgindo, ainda, uma aguada de amarelo certamente destinada aos elementos a serem passados a bronze.

[18]Veja-se a história desta polémica em Joaquim Machado de CASTRO - *Descripção Analytica da Execução da Real Estatua Equestre*...Lisboa, Na Impressam Regia, 1810, pp. 25 a 31, base critica citada pelo próprio autor para sustentar a sua opção *à romana*.

[19]Veja-se a versão impressa publicada por Ferreira LIMA, op. cit. p. 261. Nas situações em que as duas variantes coincidem recorreremos à versão impressa mais facilmente localizável.

pois a adopção de vestes rígidas de ferro impedia a *indicação do nu* garantida pela recurso a um traje maleável, como reconhece Castro[20], fundamental à transparência da construção anatómica difundida nos modelos de inspiração clássicos, programa que assumidamente procurava seguir.

Conseguiria finalmente materializar em parte esta ambição na representação de D. Maria I, mas como o próprio reconheceu, limitado nas suas intenções plásticas no que se refere à exposição anatómica do modelo[21].

Segue-se na *Exposição...*, a descrição do *Feito* ou *Acção* em que o Herói se representa, "regenerando o Brasil", identificado como "Titulo do seu Principiado".

O monumento gira em torno do habitual programa adoptado na linguagem internacional da época, articulando a estátua principal dedicada ao Príncipe, elevada em pedestal e pelintro sobrepostos, com as esculturas *subalternas* de teor alegórico dispostas na base.

A principal originalidade iconográfica do projecto situa-se nas referências brasílicas que o conjunto apresenta, adaptação da simbólica do modelo à *situação* especifica a que se destinava. A base de pedestal ficava oculta, segundo o autor, num "terreno montuoso", que representava "a grande porção de terreno inculto e sem civilização" ainda existente no Brasil "a cuja falta o Heroe se acha occorrendo".

Machado prevê, numa primeira solução, a inclusão de apenas duas esculturas alegóricas dispostas em simetria nos ângulos opostos frontais da base do monumento, representando respectivamente a Lusitânia (à direita), e a América (à esquerda), estendendo as suas mãos em gesto *Miguelangelesco* [fig. n.°1]. As duas figuras fixam o tempo específico da acção, representado a passagem da corte da Europa ao Brasil, em fuga às invasões napoleónicas e o bom acolhimento recebido na colónia[22]. A *Crónica de D. Manuel I* de Damião de Góis[23] é a base literária citada para a construção da iconografia da América. Machado extraía este elemento do tema convencional dos Quatro Continentes, procurando distinguir a América, dividida "em diversos Districtos (...) qual seja o do Brasil". Com esta finalidade representou a figura "abraçando huma cruz", procurando "trazer á memória do Espectador o primeiro nome, que teve o mesmo Districto": "Terra de Sancta Cruz". A Cruz reproduzida não era, porém, uma recriação fiel do marco de pedra deixado por Cabral em 1500, mas construída a partir "de huma arvore nova nascida no mesmo Territorio". Reforçava o cunho cristão da imagem a inscrição latina *In Hoc Signo Vinces*.

Esta primeira variante era equacionada prevendo a hipótese do monumento ser colocado em "nicho que esteja formado, ou haja de se formar em parede, ou Fachada de algum

---

[20]Na polémica relativa à Estátua Equestre escrevia Castro : "no que eu desejava mais anciosamente affastar-me dos desenhos, pelo que respeita ao trage do Heroe, era em o vestir ao antigo uso Romano, como são vestidas as melhores Estatuas Equestres, e Pedestres , que existem; por ser este modo de vestir tão bello (...) sendo a principal causa desta belleza, verem-se em quasi toda a figura os contornos do nú (...)". Cf. *Descripção Analytica...* pp. 25-26.

[21]A propósito das propostas que então apresentou para a execução da estátua de D. Maria I, comentaria Castro: "(...) E se tanta difficuldade tem a estátua de um soberano varão, que será a de uma augusta senhora ! A decencia e moderação do sexo fazem incomparavelmente mais difficil e arriscado este assumpto". Cf. "Explicação dos Assumptos que se expõem nos tres diversos desenhos de uma Estatua da Rainha N. Senhora" in Henrique de Campos Ferreira LIMA, *Joaquim Machado de Castro Escultor Conimbricense / Notícia Biográfica e compilação dos seus escritos dispersos*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1925, p. 333.

[22]"E a figura da America em si, na sua actividade a passo largo; e estendendo o seu braço direito, mostra ir com anciedade dar mão á Lusitania, para salvá-la da injustiça, e perfida perseguição, que se faz ao seu Ligitimo Soberano, e por consequencia, a ella mesma." Cf. op.cit. p. 264.

[23]"Esta figura, he vestida como Damião de Goes diz, que Pedralvares Cabral vira os naturaes daqulle continente, quando ali aportou". Cf. op.cit. p. 263.

grande Edificio", modalidade da qual se apresenta como exemplo o monumento edificado em Rennes a Luis XV. Nesta versão, dada a leitura essencialmente frontal do conjunto, Machado prevê apenas a inclusão das duas esculturas alegóricas referidas. A segunda opção apresentada, destinava-se à hipótese do monumento "ser insulado em meio de alguma Praça ou Salão" restabelecendo, então, o autor o "equilibrio visual", pela introdução de outras duas esculturas subalternas nos ângulos posteriores da base representando a *Lealdade* e a *Constância* [fig. nº.2].

Esta fórmula dupla merece ser sublinhada porque se trata de uma rara incursão do escultor na problemática da integração espacial do monumento, flexibilizando a concepção em função do enquadramento a que era destinado. Noutro ponto da descrição, retoma a questão ao definir a dimensão da estátua real no máximo de 12 palmos "por ignorar o sitio, que se lhe destina"[24].

Machado ponderando a valia do monumento no seu *todo*, depois de o comparar com os congéneres que conhecia na globalidade através das respectivas estampas e relações descritivas, garante "que excede todos, os que lhe tem precedido"[25].

A sua convicção baseava-se na *unidade de Acção*, revelado no conjunto das seis figuras incluídas na composição[26], em que todas se revelavam activas, "executando alguma coisa", numa conjugação centrípeta dirigida pela estátua do *Herói* e pelo *Feito* consagrado. Castro, realçando os efeitos da composição, sublinhava a intencionalidade da colocação e atitudes das estátuas subalternas dispostas "de modo que o Espectador em torno do Monumento, de qualquer parte que o observe, encontre sempre deleite instructivo, para a vista e para o discurso", em nova incursão espacial que sugere um itinerário em círculo, para a leitura integral do monumento.

Com estas sucessivas ponderações do espaço envolvente do monumento, o autor parece procurar contradizer a ideia de ser "um escultor de obras inseridas em arquitecturas ou compostas em presépios sem preocupações urbanísticas"[27]. Uma questão a reavaliar num balanço mais detalhado sobre o seu pensamento e obra.

Concentremos, em seguida, a nossa atenção na escultura principal descrita no documento. Trata-se do quarto projecto conhecido de Machado de Castro para estátuas reais, o terceiro de versão pedestre – os dois anteriores dedicados a D. José I e D. Maria I – depois da pioneira estatua equestre da Praça do Comércio. O projecto apresentado recupera claramente algumas das soluções propostas para o referido monumento pedestre a D. José I, semelhanças visíveis, sobretudo, no desenho da parte posterior da estátua, podendo afirmar-se, sem hesitações, estarmos perante a reutilização de uma ideia que não passara do modelo.

Mas para além desta evidência, não é difícil estabelecer como base das reflexões conceptuais de Castro para o seu teorema de monumentos reais a cultura artística francesa.

[24]Cf. op. cit., p. 278, nota 1.

[25]A afirmação reflectida em "muitas meditações e desconfiado muito de mim mesmo sobre esta minha persuasão não seja ella effeito do meu Amor próprio", terminava sublinhada na proposição de que *este Projecto, nas composições, material e espiritual, excede os de todas as Estatuas Pedestres, e Equestres, que lhe tem precedido*". Cf. op. cit. pp. 268-269.

[26]Para além da escultura principal e das quatro alegóricas subalternas, Castro previu, ainda, uma sexta representando a Perfidia aos pés da Constância.

[27]Cf. FRANÇA, José-Augusto – *Joaquim Machado de Castro e a "Descripção Analitica"* in Joaquim Machado de CASTRO - *Descripção Analytica da Execução da Real Estatua Equestre*...Lisboa, Na Impressam Regia, 1810 [aliás 1975], "posfácio" da edição fac-similada comemorativa do segundo centenário da inauguração da estátua equestre, p. 342.

Efectivamente, podemos detectar na globalidade destes projectos várias influências veiculadas fundamentalmente pelo acesso comprovado à literatura ilustrada e às estampas reprodutoras das experiências realizadas em França nos séculos XVII e XVIII.

Desta literatura merece uma atenção especial a edição de Pierre Patte, *Monumens érigés en France à la gloire de Louis XV*, obra de referência, à época, que constava na biblioteca pessoal de Machado de Castro, e que se encontra repetidamente citada pelo escultor ao longo dos seus trabalhos literários. A referência ao conjunto de Rennes é certamente extraída desta obra. No cotejo dos projectos de Machado de Castro com as reproduções gráficas dos monumentos a Luís XV, não é difícil estabelecer relações entre o modelo da estatua pedestre de D. José I, e a estatua de Luís XV em Rouen, consubstanciada na atitude gestual do herói e na forma como empunha o bastão de comando. De igual modo se assinalam indiscutíveis semelhanças entre o projecto do Príncipe Regente e o monumento de Luís XV de Rennes[28].

Estas repetições nas atitudes constituíam tema de debate na própria época, na medida em que a gramática gestual passível de utilização na definição do modelo da estatua principal era claramente limitada.

Com efeito, para além da já citada escolha do traje, como vimos bastante estereotipada, restava ao artista a liberdade de recrear a atitude do herói na sua gestualidade fundamentalmente definida pelo posicionamento do rosto e respectivo ângulo do olhar e pela linguagem construída a partir da posição e movimento das mãos, portadoras dos atributos – onde se repete o recurso ao bastão – ou indicadoras do seu poder protector[29].

O modelo Luís XV

O projecto em análise reflecte uma evidente evolução ideológica relativamente ao monumento da Praça do Comércio. Mas é importante salientar que a ideia e os desenhos da estátua equestre de D. José I não são da autoria de Castro. Na realidade a Estátua Equestre na conjugação dos seus elementos – estátua principal e esculturas subalternas, baixo-relevo e inscrições – é uma construção alinhada com os princípios convencionais na versão Luís XIV da *place royal*.

Aqui revemos a expressão dura do rei marcial, na sua pose habitual de bastão de comando, sustentado pelas vitórias militares retratados nos grupos escultóricos laterais onde não faltam os convencionais cativos acorrentados, ideia que se repete na composição prevista para o arco triunfal da rua Augusta.

O autor dos desenhos, o arquitecto Eugénio dos Santos apresenta uma solução de inspiração francesa – o próprio Machado denuncia as fontes respectivas – mas evidentemente desactualizada na sua expressão ideológica face à evolução do modelo entretanto verifi-

[28]Referimo-nos, obviamente, nestes dois casos apenas à solução equacionada para a estatua principal.

[29]Sally, escultor contemporâneo de Castro, e por muitas vezes citado sintetizava eficazmente esta limitação criativa: "L'ambition de chaque auteur, dans tout ce qu'il compose, est de produire du neuf. C'est désir ne manqua pas de se manifester en moi (…) Ne pouvant donc poser le bras de mon roi dans une attitude nouvelle, il s'agissoit de faire un choix dans ce qui avait déjà été fait ». Apud Charlotte CHASTEL-ROUSSEAU – "La Figure du prince au XVIII siècle: monument royal et stratégies de représentation du pouvoir monarchique dans l'espace urbain » in *De l'Esprit des Villes / Nancy et l'Europe urbaine au siècle des Lumières*, (1720-1770), Nancy, Musée des Beaux Arts, 2005.
Outros elementos distintivos fundamentais poderiam residir na expressão anatómica e na individualização da fisionomia do retrato do herói, valorizada por alguns autores, mas que se diluía na escala do monumento quanto exposto dada a distância a que se encontrava na maior parte dos casos do observador.

cada. Na realidade a moldura simbólica envolvendo a representação monárquica nas praças reais, sofria uma mutação de Luís XIV para Luís XV, onde a imagem do rei conquistador era substituída, ou pelo menos complementada, pela mensagem do rei pacificador e protector do progresso e do bem estar do seu povo[30].

Não sabemos – porque ele não o afirma expressamente – se Machado de Castro já cultivava esse gosto e essa expressão ideológica pró Luís XV, à data, em que lhe foi entregue a execução da estátua equestre.

Essa actualização é, no entanto, visível nos projectos assumidamente de sua autoria, reflectindo-se, de imediato, no monumento a D. Maria I, em que nos três desenhos que apresentou se sublinha intencionalmente o princípio da Paz como elemento caracterizador do monarca representado seguindo as convenções do programa de Luís XV. No primeiro dos três desenhos Castro chega mesmo a fazer representar D. Maria I como Palla, "mas uma Pallas ...pacifica sem escudo".

É este o ambiente que encontramos claramente desenvolvido no projecto para o Rio de Janeiro, logo denunciado na primeira linha da respectiva memória descritiva onde se refere ao Príncipe regente como "amável Herói" em sintonia com o *Bien Aimé*, (Luís XV).

À excepção das liberdades programáticas derivadas da especificidade da temática luso-brasileira, todo o conjunto respeita, no essencial, as soluções dos monumentos planeados a Luís XV, entretanto, note-se, já destruídos pela vaga iconoclasta que acompanhou a Revolução Francesa.

É evidente na composição do projecto a preocupação em dar visibilidade à imagem do Regente iluminado, reunindo os dois emblemáticos elementos associados a Luís XV: o *Principi Pacifico* e o *Principi Victori*. A escolha da variante pedestre para a estátua principal, a utilização do bastão não como símbolo de comando militar mas apenas como sinal legitimador do poder, a adopção do gesto protector da mão esquerda indicando os símbolos do *Feito*, são elementos que definem a clara opção do escultor e o alinhamento do seu projecto no teorema das estátuas reais portuguesas no contexto da apreensão dos modelos internacionais.

Esta escolha articula-se coerentemente com os restantes elementos do monumento. A disposição dos símbolos traduzem a dualidade convencionada, do lado direito evocando as "Artes, Industrias e Comercio" [fig. n.º 3] e do esquerdo, representando os "Utensilios marciais" [fig. n.º 4] cuja presença, é, no entanto, condicionada pela inscrição que os acompanha: "O Christão, o Prudente, o Generoso, / Só faz a Guerra a livrar-se do Aleivoso".

Pese embora a minúcia da descrição e o pormenor das representações gráficas interrogamo-nos sobre o destino do projecto de Machado de Castro. Terá chegado ao conhecimento de D. Rodrigo de Sousa Coutinho a proposta do escultor régio? O conde de Linhares morreria no Rio de Janeiro logo no início de 1812, facto que estreita o espaço de recepção e de avaliação da proposta de Castro. Independentemente das circunstâncias o documento foi esquecido, não se conhecendo sequer registos críticos sobre o seu conteúdo ou testemunhos sobre a sua eliminação do concurso de ideias que, entretanto, prosseguiria.

[30]Veja-se, para um aprofundamento desta questão consultem-se, por exemplo, os seguintes trabalhos: Michel MARTIN – *Les Monuments Équestres de Louis XIV une grande entreprise de Propagande Monarchique*, Paris, Picard, 1986, e Richard CLEARY – *The Place Royale and Urban Design in the Ancien Régime*, Cambridge University Press, 1999.

Da capital britânica chegam notícias da apresentação de pelo menos três projectos. Por outro lado, o arquitecto José da Costa e Silva, que chegaria ao Rio de Janeiro nesse mesmo ano de 1812, apresentava também uma proposta para o monumento, que o próprio afirma ter sido o preferido do Príncipe Regente[31].

A vontade do povo do Rio de Janeiro, com o sucessivo abandono das várias ideias apresentadas, acabaria por não se cumprir. Mas do que não restam dúvidas é que nesse momento de aparente euforia que constituiu a chegada da corte portuguesa ao Brasil, originaria o processo de criação não apenas de um monumento dedicado ao acontecimento, mas mais objectivamente a idealização de uma *Place Royal* no Rio de Janeiro, já em pleno século XIX, depois do modelo europeu inspirador ter entrado definitivamente em colapso.

A consciência desse fim de ciclo, o entendimento da contradição que seria levantar um monumento à monarquia portuguesa no Rio de Janeiro nas vésperas da já previsível independência do Brasil, podem constituir factores justificativos para este evidente lapso de vontade política para levar o projecto até ao seu termo.

Restaram as manifestações de arte efémera de que podemos citar como exemplo as construídas para as cerimónias da Aclamação de D. João VI, numa solução mais coerente com a percepção colectiva do irreversível ocaso do período colonial

Fig. 1. Joaquim Machado de Castro, *Projecto de monumento ao Príncipe Regente D. João destinado ao Rio de Janeiro*, plano frontal, desenho aguarelado, assinado e datado: "Joaquim Machado de Castro, inv. e desenhou; tendo completado 80 annos de idade: 70 de exercicios d'Arte: e mais de 56 no Real Serviço: Em Agosto de 1811.". Academia Nacional de Belas Artes, n.º de inventário 1542.

[31] A impossibilidade de neste trabalho analisarmos suficientemente os restantes projectos citados justifica que regressemos brevemente a esta tema em novo trabalho a incluir numa colectânea de estudos sobre Machado de Castro, presentemente em organização.

Fig. 2.
Joaquim Machado de Castro, *idem*, plano posterior, desenho aguarelado, assinado e datado: "J. M. de C. Inv. e delin. em Agosto de 1811." Academia Nacional de Belas Artes, n.º de inventário 1543.

Fig. 3. Joaquim Machado de Castro, *idem*, "lado direito", desenho aguarelado, assinado e datado: "J. M. de C. Inv. e delin. em Agosto de 1811." Academia Nacional de Belas Artes, n.º de inventário 1544.

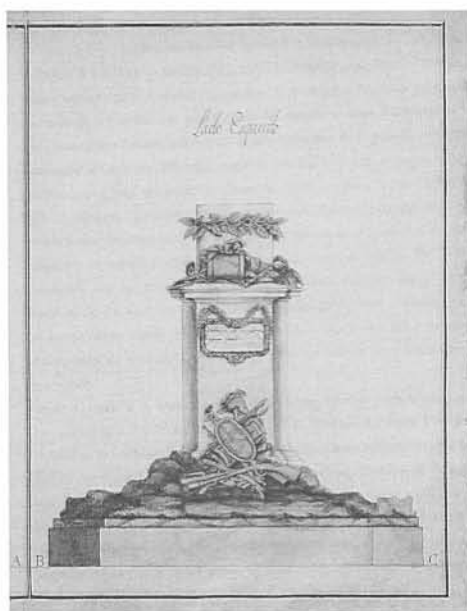



Fig. 4. Joaquim Machado de Castro, *idem*, "lado esquerdo", desenho aguarelado, assinado e datado: "J. M. de C. Inv. e delin. em Agosto de 1811." Academia Nacional de Belas Artes, n.º de inventário 1544.

As fronteiras do ultramar: engenheiros, matemáticos, naturalistas e artistas na Amazônia, 1750-1820*

Nelson SANJAD **

Neste trabalho não tratarei da Arte no sentido estrito, e sim de *imagens*. Mais precisamente, de imagens de um território – a Amazônia – elaboradas numa época em que arte, ciência e técnica ainda não haviam sido formalmente separadas: o século XVIII. Nesse sentido, não lidamos com artistas tal como estes se afiguram no século XIX, e sim com artífices do traço e da cor.

Em sua maior parte, a iconografia que dispomos sobre a Amazônia dos setecentos foi produzida durante ou após as expedições relacionadas aos tratados internacionais de limites, motivo pelo qual vem sendo estudada no contexto de uma política expansionista lusitana. Muitos historiadores têm se dedicado ao estudo da diplomacia portuguesa, empenhada no reconhecimento internacional da expansão além-Tordesilhas, e do "programa" de ocupação das fronteiras coloniais, no qual sobressaem a urbanização e a navegação. Como mecanismos de controle territorial por parte da metrópole, aquelas viagens participaram desse processo, possibilitando, por um lado, ajustar a expansão por meio do reconhecimento geográfico e, por outro, adequar o planejamento econômico, náutico, urbanístico, militar e de dominação dos grupos indígenas da região. Embora o tema não seja novo, há muito que ser explorado em função da quantidade de inventários e da diversidade de representações do território – visuais e literárias – os quais devem ser entendidos como instrumentos para a apropriação do espaço amazônico.

Até a primeira metade dos setecentos, os principais responsáveis pela conquista de novas áreas coloniais na América lusitana eram missionários e sertanistas, que promoviam uma expansão de *fato*, mas não de *direito*. Somente em 1713, com o acordo entre Portugal e França assinado em Utrecht, foi estipulada a caducidade do tratado de 1494. Iniciou-se, então, a seqüência de acordos internacionais que exigiriam, na colônia, uma atividade incessante de técnicos e autoridades na busca de informações cada vez mais precisas, sobre as quais dependiam o sucesso ou o fracasso das negociações diplomáticas. Enquanto na Corte eram reunidas as informações coletadas e elaborados os mapas e documentos que viriam a servir de base para os tratados de limites, na colônia ocorria um inédito movimento de exploração territorial. Os mapas e memórias do jesuíta Aloísio Conrado Pfeil (1638-1701), sobre os quais foi baseada a defesa dos interesses portugueses em Utrecht, podem ser considerados como marcos iniciais desse processo. Professor de matemática no Colégio do Pará, astrônomo e cartógrafo, Pfeil explorou a Capitania do Cabo do Norte, zona de luta armada entre Portugal e França, produzindo, segundo o Barão do Rio Branco, dois "documentos verdadeiramente decisivos" para a definição das fronteiras das Guianas brasileira e francesa, 200 anos depois (Rio Branco, 1945:96).

---

* Este trabalho foi escrito em colaboração com a historiadora Ermelinda Moutinho Pataca.

** Museu Paraense Emílio Goeldi / Centro Universitário do Pará

Efetuar um reconhecimento seguro da área pretendida era fundamental, pois no século XVIII os países ibéricos incorporaram no seu repertório jurídico o princípio de *uti possidetis*, entidade do Direito Romano que garantia a posse de uma região a quem comprovasse sua efetiva e mais antiga ocupação. Ambos os tratados assinados com a Espanha e referentes às colônias da América do Sul, o de Madrid (1750) e o de Santo Ildefonso (1777), foram baseados nesse princípio. Para checar *in loco* as determinações dos tratados e delimitar a raia fronteiriça, foram formadas comissões bilaterais dirigidas por Ministros Plenipotenciários, denominadas *Comissões Demarcadoras de Limites*. Como não existiam mapas em escala necessária às demarcações, as comissões deveriam proceder ao levantamento cartográfico da fronteira. Para esse serviço foram incorporados engenheiros, matemáticos e "riscadores" (arquitetos e desenhistas, aqui denominados "artistas" no sentido de profissionais da "arte do desenho"), cujas instruções previam, além dos levantamentos geográficos e astronômicos necessários à cartografia, também levantamentos concernentes à História Natural, com o registro dos animais, plantas e habitantes.

O Tratado de Madrid estabeleceu a organização de três "partidas de limites" no norte. Do lado português o comando foi dado ao irmão do Marquês de Pombal e Capitão-General do Estado do Grão-Pará e Maranhão, Francisco Xavier de Mendonça Furtado, devidamente instruído a verificar as "excelências ou prejuízos do tratado firmado em 1750". As "partidas" saíram de Belém em 1754, com um total de 796 pessoas, 25 barcos e os mais modernos equipamentos astronômicos e geográficos da época. Da comissão faziam parte Pascoal Pires, Físico-Mor do Estado; Sebastião José da Silva e Gregório Rebelo Guerreiro Camacho, engenheiros portugueses; João Ângelo Brunelli, astrônomo bolonhês; João André Schwebel, Gaspar João Gerardo de Gronsfeld, Adam Leopoldo de Breuning, Philippe Sturm e Manuel Fernandes Gotz, todos engenheiros germânicos; Henrique Antônio Galuzzi, engenheiro mantuano; Antônio José Landi, arquiteto e desenhador bolonhês; Domingos Sambucetti, arquiteto genovês; Henrique João Wilckens, provavelmente engenheiro de ascendência inglesa; Pe. Ignacio Szentmartonyi ou Samartoni, astrônomo croata; e Daniel Panek, cirurgião germânico.

Conflitos com missionários e o atraso da comitiva espanhola, que chegou ao rio Negro em 1759, quando os portugueses já o haviam deixado há muito tempo, impossibilitaram as negociações previstas no tratado. Isso não impediu, contudo, a realização de trabalhos cartográficos por parte dos portugueses. Enquanto esteve no rio Negro, o irmão de Pombal teve a oportunidade de proceder ao primeiro grande inquérito cartográfico e geográfico de largo trecho da bacia amazônica.

Quando o Tratado de Santo Ildefonso foi negociado em substituição ao de Madrid, a nova Comissão Demarcadora recuperou as informações acerca dos problemas da demarcação e de quais seriam os melhores limites a defender, registradas pessoalmente por Mendonça Furtado. A Segunda Comissão Demarcadora de Limites partiu em 1780, com 516 pessoas em 25 barcos. O comando foi dado, como na primeira comissão, ao Capitão-General do Grão-Pará, João Pereira Caldas, que havia sido ajudante de ordens de Mendonça Furtado. Também foram incorporados no novo grupo Antônio Landi e Henrique João Wilckens, membros da primeira comissão e residentes em Belém, e Manuel da Gama Lobo d'Almada, governador da Praça de Macapá e depois da Capitania de São José do Rio Negro (1786), e que viria substituir Pereira Caldas no comando em 1788. De Lisboa vieram os engenheiros Theodósio Constantino de Chermont e João Baptista Mardel; os cartógrafos Euzébio Antônio de Ribeiros, Pedro Alexandrino Pinto de Souza,

Ricardo Franco de Almeida Serra, Joaquim José Ferreira e Severino Euzébio de Matos; os astrônomos José Simões de Carvalho, Francisco José de Lacerda e Almeida, José Joaquim Vitório da Costa e Antônio Pires da Silva Pontes Leme; e os cirurgiões Antônio José de Araújo Braga e Francisco de Almeida Gomes.

As Comissões Demarcadoras, a despeito da imensa tarefa que levaram adiante, não constituíram as únicas iniciativas do governo português para o reconhecimento do território. Outras expedições ocorreram paralelamente, a lhes rever ou complementar o trabalho. Foi o caso da de Antônio Luís Tavares, que foi ao rio Tocantins em 1773; de Marcelino José Cordeiro, ao rio Negro em 1784 e 1788; e de Pedro Affonso Gato, ao rio Jauapery em 1787. Da mesma maneira, a produção de memórias, descrições e roteiros não ficou restrita aos técnicos das comissões. Os escritos de José Monteiro de Noronha, Francisco Xavier Ribeiro de Sampaio e João Vasco Manuel de Braun são freqüentemente citados pela importância para o conhecimento geográfico do território, tendo este último trabalhado sobre os dados produzidos pela segunda comissão.

Foi a Viagem Philosophica de Alexandre Rodrigues Ferreira (1783-1792) a iniciativa paralela mais importante. Para Ângela Domingues, não foi inconseqüentemente que a viagem de Ferreira e a Segunda Comissão Demarcadora coincidiram no tempo e que – dentre as "viagens filosóficas" planejadas para o Brasil – a única a se concretizar rumou para a "área de tensão" que era a Amazônia. "Ambas as missões, a 'científica' e a 'estratégica', se empenharam no desenvolvimento das potencialidades agrícolas do território e no incremento dos recursos econômicos" (1991:17). Ao mesmo tempo em que visavam descrever o meio físico e os habitantes, delineavam projetos para lançar as bases de uma colonização durável e próspera.

Ferreira chegou a Belém em 1783, juntamente com o novo Capitão-General do Estado do Grão-Pará, Martinho de Souza e Albuquerque (1783-1790) e com o novo Bispo, D. Frei Caetano Brandão (1783-1789). Faziam parte do grupo de Ferreira os "desenhadores" José Joaquim Freire e Joaquim José Codina e o jardineiro-botânico Agostinho Joaquim do Cabo. As instruções que receberam determinavam o reconhecimento da colonização portuguesa na Amazônia, a realização de um inventário da "produção natural" da região e a reunião de coleções de história natural para o Real Museu e Jardim Botânico da Ajuda. Ao fim de nove anos, Ferreira havia conseguido coletar centenas de espécimes animais e vegetais, produzir dezenas de memórias de cunho geográfico, histórico, econômico, etnológico, botânico e zoológico, além de orientar experimentos agrícolas e a realização de mapas e milhares de estampas. Esses resultados, complementares entre si em suas múltiplas representações do território, também complementam os resultados das demais viagens, pois Ferreira manteve comunicação com membros de ambas as comissões demarcadoras, como Landi, Chermont e Araújo Braga, e utilizou-se de escritos preexistentes, como os de Sampaio e de Noronha.

Pelo exposto, podemos verificar que as viagens de cunho geográfico realizadas no século XVIII têm um forte sentido de continuidade, não só em função dos tratados internacionais e do aperfeiçoamento da administração colonial, mas também nas formas de representação do território. Dentre as formas de representação territorial, a cartografia era a mais importante pela delimitação que possibilitava dos domínios ultramarinos. O impulso que ganhou no século XVIII pode ser visto por meio das representações cada vez mais precisas dos contornos, longitudes e latitudes, relevo, rios, terras, divisões administrativas, estradas, fortificações, portos, vegetação, minas, entre outros. Seu papel no conhe-

CARVALHO, José Monteiro de, ?-1780
Mapa dos confins do Brasil, com as terras da Coroa de Espanha na America Meridional [Material cartográfico] / Ajud.e Engenheiro Iozé Monteiro de Carvalho. - Escala [ca. 1:8700000]. - S.l. : s.n., 1752. - 1 mapa : ms., aguarelado ; 58,0x50,0 cm em folha de 59,6x51,0 cm http://purl.pt/859

cimento e domínio político do espaço tem sido estudado em conjunto com a reordenação territorial ligada a projetos de reforma administrativa e econômica, como as que Portugal vivenciava na segunda metade do século.

Foi como registro para comprovação de posse do território que o "Mapa dos confins do Brasil..." (1749) foi elaborado, carta que serviu de base para as negociações do Tratado de Madrid e que foi concebida por meio da reunião de contribuições cartográficas e descrições literárias de diversos autores, como o jesuíta Pfeil, Francisco de Melo Palheta, Luís Fagundes Machado e outros que estiveram na Amazônia no século XVII e início do século XVIII. A inconsistência dessa carta, no entanto, exigiu das "partidas de limites" enviadas aos diferentes rios amazônicos uma constante atenção com a escala e com a simbologia para assinalar acidentes geográficos, povoações, fortalezas, etc. Um registro mais apurado deveria ser efetuado para a retificação geográfica do mapa e também para a instalação do Estado do Grão-Pará e Maranhão, com a mudança da capital de São Luís para Belém, em 1751; e da Capitania de São José do Rio Negro, em 1757, com sede na missão de Mariuá (depois Barcelos).

No último quartel setecentista, as cartas das expedições amazônicas já estavam sendo produzidas sob uma "ética de precisão" característica da ciência ilustrada e à serviço "de um largo processo de expansão geográfica e de apropriação material e intelectual do mundo" (Bourguet e Licoppe, 1997:1150). Com a segunda comissão, as principais cidades e todos os grandes rios formadores das bacias do Paraguai e Amazonas ganharam mapas que viriam a ser a base da atual cartografia da região, tão bem apurados que os cartógrafos faziam questão de inserir essa qualidade no próprio título, como o fez José Joaquim Vitório da Costa ao organizar a publicação de seus mapas em 1797: "Coleção de cartas do Rio das Amazonas desde a foz do Rio Tapajós até a foz do Rio Negro em grande escala, com os fundos, baixos, e notas para a navegação de alto bordo,... levantadas sobre o loch e a agulha magnética e corrigidas sobre observações de longitude, latitude e declinação da agulha".

Em 1798, Silva Pontes organizou um novo mapa do Brasil, o mais importante de seus trabalhos porque representa a conjunção de esforços dos levantamentos botânicos, mineralógicos, antropológicos e geográficos das expedições científicas e militares no Brasil durante o século XVIII. Chama-se "Carta geographica de projeção espherica orthogonal da Nova Lusitania ou América Portuguesa, e Estado do Brazil", cuja produção atesta a complementaridade entre as expedições demarcadoras e a Viagem Philosophica. Além de serem utilizados todos os levantamentos do conjunto das expedições, tal mapa foi composto a partir de 86 outras cartas executadas ou copiadas pelo desenhista da Viagem

Philosophica, José Joaquim Freire, que compõe uma espécie de mosaico. Essa complementaridade entre observações de caráter diverso pode ser conferida nas "Instruções" para os membros da Viagem Philosophica, que já previam a execução da carta através de um diário a ser feito com grande exatidão.

Os levantamentos geográficos realizados por Alexandre Rodrigues Ferreira, Joaquim do Cabo, Freire e Codina foram posteriormente utilizados por Freire na confecção de mapas que demonstram o percurso da expedição. Um exemplo é a "Carta Geografica dos Amazonas, Solimões, Negro, Branco, Madeira, Guaporé, Jauru e Paraguai, com os confluentes que nelles desaguam...", elaborada para acompanhar o diário de Ferreira. Cada uma dessas peças, portanto, deve ser analisada tendo em vista o conjunto, assim como as demais formas de representação do território, como os prospectos (vistas topográficas) de cidades, vilas, edifícios, rios, cachoeiras, grutas e minas, dos quais passaremos a tratar.

Nos séculos XVI e XVII, as vistas topográficas e os desenhos de animais, plantas, índios e todos os elementos inventariados nos territórios explorados eram representados nos mapas, sendo os registros de caráter predominantemente geográfico. Os navegantes registravam como podiam suas observações no Novo Mundo e as passavam para os cartógrafos, que faziam trabalhos mais amplos com o objetivo de orientar navegadores e militares que fossem para as colônias. Além dos elementos naturais, eram também representadas entidades míticas, como sereias, dragões e monstros. Os mapas eram, portanto, obras abrangentes que tinham a função de representar a natureza em sua totalidade.

Tendo sua origem na tradição cartográfica, as vistas topográficas se desvinculam dos mapas no século XVIII, mas continuam tendo um caráter representativo. Essas vistas não podem ser dissociadas da cartografia, pois ambas tinham a função de informar as autoridades sobre o estado da colonização na região. Porém, não se restringindo apenas às artes plásticas e suas técnicas ilusionistas de representar a realidade visível, nas pinturas topográficas também eram utilizadas certas técnicas, próximas às cartográficas, que seguiam proporcionalidades distintas da pintura e se aproximavam mais da exatidão científica. Assim, a produção cartográfica e de vistas topográficas, que ultimamente têm sido tratadas tanto por cartógrafos quanto por geógrafos e historiadores da arte, podem ser consideradas numa perspectiva de aproximação entre arte e ciência.

Das três principais expedições setecentistas, as que mais se destacam nesse tipo de representação são a primeira comissão demarcadora e a Viagem Philosophica. Naquela foram produzidos uma série de prospectos complementares às cartas dos rios Amazonas e Negro, de autoria de Schwebel. Na Viagem Philosophica, os prospectos foram organizados em dois volumes. Em ambos os casos, a representação de paisagens traduz os objetivos políticos e militares de ocupação do território. Para Mary Louise Pratt, as descrições minuciosas das paisagens tinham por objetivo a dominação geográfica e serviam como "aparelhos discursivos mediante os quais os estados definem e representam o território" (1991:151-165).

Prospecto da Villa do Cametá, e da Entrada que fez o Exmo. Sr. Martinho de Souza e Albuquerque, Gov. e Cap. General do Estado, na tarde do dia 19 de janeiro de 1784. Prospecto incluído na "Viagem Philosophica" de Alexandre Rodrigues Ferreira.

Incluímos, dentre esses "aparelhos discursivos", o desenho de história natural, se

considerarmos o forte caráter geográfico destes desenhos, que muitas vezes eram acompanhados de observações sobre a latitude e longitude dos locais onde os espécimes foram coletados, do ambiente em que foram encontrados, etc.; e também as descrições literárias, geralmente produzidas a partir de instruções que orientavam sobre o que deveria ser observado e como tomar as medidas. Algumas dessas descrições eram de cariz predominantemente naturalista (zoológico, botânico ou antropológico), outras eram essencialmente geográficas e há, ainda, as que procuravam tudo registrar, sendo impossível classificá-las nesta ou naquela categoria. O conjunto dessas representações evidencia a maneira quase ininterrupta por que Portugal lhes lançou mão para o reconhecimento do território amazônico no século XVIII. Trataremos a seguir de algumas descrições que bem demonstram a associação entre texto, cartografia e pintura.

Da primeira comissão os principais documentos escritos são de autoria de Mendonça Furtado. Existe, ainda, um resumido diário, ainda inédito, que Brunelli escreveu a caminho do rio Negro. Nele encontramos o roteiro da expedição, os pontos onde foram tomadas as medidas astronômicas e a descrição de vários engenhos e aldeamentos. Sua leitura indica que foi escrito como uma espécie de "memorial" das observações astronômicas necessárias à confecção dos mapas, tarefa que ficou incompleta pelo motivo que já referimos. Na segunda comissão, pelo contrário, os resultados astronômicos foram reunidos nas "Tabuadas de longitudes e latitudes de grande parte do Brasil observadas pelos astrônomos empregados na demarcação", organizadas por Almeida Serra em conjunto com Silva Pontes, Lacerda e Almeida, Simões de Carvalho e Vitório da Costa.

Landi, outro integrante da primeira comissão, se destaca entre os demais pelas múltiplas atividades que desempenhou. Foi autor de pelo menos uma memória geográfica, de um inventário de espécies animais e vegetais, do "risco" e da construção das mais importantes obras públicas do Estado do Grão-Pará: o Palácio dos Governadores (1771), a Catedral da Sé (1771), o Hospital Real (1770), os "Quartéis dos Soldados" (1779), todos em Belém, e dos prédios construídos para a instalação da capital do Rio Negro. A principal característica dessas obras foi a "monumentalização" do espaço urbano, de maneira a ressaltar a "imagem" de Belém como capital. Mas, segundo Renata Malcher Araújo, também se relacionam com a construção de novas cidades pelo interior e com a expansão e melhoria das condições sanitárias das já existentes, conseqüência, em primeiro lugar, da política de Pombal, que tinha no urbanismo uma importante peça do seu programa de atuação, "quer tenha sido pelo oportunismo do trabalho inevitável e em grande escala de Lisboa, quer fosse por inerência ao próprio pensamento político de Pombal, em atitude similar com outros governantes do seu tempo que também construíram cidades por toda a Europa. (...) A 'diferença' que o urbanismo pombalino inaugura é a ênfase dada ao discurso ideológico da cidade (...). E o espaço urbano privilegiado é o espaço público utilizado como afirmação do poder sobre o espaço" (1998:63-4).

Outras obras de porte, como os fortes instalados nas capitanias do Grão-Pará, Rio Negro e Mato Grosso, devem ser entendidas nessa moldura, ou seja, ao mesmo tempo coletavam informações geográficas, continham as populações indígenas, impediam a penetração espanhola, francesa, holandesa e inglesa, marcavam as fronteiras no alto rio Branco, no alto rio Negro, no Solimões, no Guaporé e na foz do Amazonas. Significavam, segundo Andrée Mansuy-Diniz Silva, verdadeiras "afirmações de soberania". Confirmava-se, dessa maneira, "a posse da terra, que não mais se baseasse numa suposição de domínio político, mas que se concretizasse de fato pelo poder de intervenção sobre o território" (Araújo, *op. cit.*:105).

Na segunda comissão, multiplicam-se as descrições, diários, discursos, memórias, reflexões e pareceres. O mais "fértil" dos técnicos foi, sem dúvida, Almeida Serra, autor de trabalhos referenciais sobre a Capitania do Mato Grosso e sobre os rios Madeira, Tapajós e Paraguai, apresentados juntamente com grandes cartas geográficas. Joaquim José Ferreira também escreveu sobre o Mato Grosso. Do rio Negro, temos os escritos de Lacerda e Almeida, Lobo d'Almada e Chermont; do rio Japurá, o de Wilckens; e do Amapá e Marajó, os de Simões de Carvalho. Essas eram as regiões de maior interesse para Portugal nesse momento, pois garantiriam a expansão territorial pelos afluentes da direita e da esquerda do Amazonas, bem como o controle de sua foz.

Os escritos geográficos de Alexandre Rodrigues Ferreira, muitos deles inéditos, seguem o mesmo itinerário. Seus diários, memórias, roteiros, miscelâneas de observações e sua correspondência de viagem sempre se referem às regiões visitadas pela segunda comissão. Esta vasta bibliografia se integra de forma direta ou indireta aos prospectos que mencionamos anteriormente, não sendo raro aparecerem no próprio texto referências sobre a preparação de desenhos. Por outro lado, alguns desses textos se "comunicam" com outros escritos, como os das comissões demarcadoras e de alguns técnicos de "fora" das comissões.

Por fim, cabe um comentário sobre os homens que concretizaram as "abstrações de gabinete", que são as viagens. Embora não possamos estabelecer comparações sobre a formação, nem tipologias que permitam uma abordagem em conjunto, eles têm uma característica em comum: a qualidade de "polígrafos", capazes de transitar por diferentes espaços de conhecimento. Esses homens foram, ao mesmo tempo, naturalistas, exploradores, artistas e muitas vezes comerciantes e proprietários de terras. Como polígrafos, foram capazes de dominar múltiplas formas de representação do território. Isso reflete claramente a formação que tiveram, principalmente no meio militar. Cartografar, desenhar, escrever, tomar medidas e coletar eram atividades que boa parte dos viajantes executou, associadas que estavam pelos objetivos das expedições. Muito em função dessa característica, as obras desses homens tiveram uma considerável circulação no meio burocrático colonial, assim como sua própria atuação profissional não se restringiu aos objetivos explícitos da missão que lhes foi atribuída.

Esse fato permitiu ao historiador Arthur César Ferreira Reis falar com insistência de uma *revelação* do mundo amazônico, muito anterior às viagens dos naturalistas do século XIX. A nosso ver, a atuação desses homens circunscreve-se no processo de construção do Estado contemporâneo, unificado, centralizado e submetido em tudo a regras uniformes, nas quais o território é concebido pelo poder de modo integrado e totalizador, exigindo uma base cartográfica rigorosa. Contribuindo para a incorporação de novos territórios, para a submissão dos diversos grupos étnicos que habitavam a Amazônia e para o fortalecimento de um poder central além-mar, esses homens podem ser considerados agentes do poder imperial. E as imagens que elaboraram certamente refletem o projeto político a que estavam servindo.

As fronteiras do ultramar: engenheiros, matemáticos, naturalistas e artistas na Amazônia, 1750-1820*

Nelson SANJAD **

Neste trabalho não tratarei da Arte no sentido estrito, e sim de *imagens*. Mais precisamente, de imagens de um território – a Amazônia – elaboradas numa época em que arte, ciência e técnica ainda não haviam sido formalmente separadas: o século XVIII. Nesse sentido, não lidamos com artistas tal como estes se afiguram no século XIX, e sim com artífices do traço e da cor.

Em sua maior parte, a iconografia que dispomos sobre a Amazônia dos setecentos foi produzida durante ou após as expedições relacionadas aos tratados internacionais de limites, motivo pelo qual vem sendo estudada no contexto de uma política expansionista lusitana. Muitos historiadores têm se dedicado ao estudo da diplomacia portuguesa, empenhada no reconhecimento internacional da expansão além-Tordesilhas, e do "programa" de ocupação das fronteiras coloniais, no qual sobressaem a urbanização e a navegação. Como mecanismos de controle territorial por parte da metrópole, aquelas viagens participaram desse processo, possibilitando, por um lado, ajustar a expansão por meio do reconhecimento geográfico e, por outro, adequar o planejamento econômico, náutico, urbanístico, militar e de dominação dos grupos indígenas da região. Embora o tema não seja novo, há muito que ser explorado em função da quantidade de inventários e da diversidade de representações do território – visuais e literárias – os quais devem ser entendidos como instrumentos para a apropriação do espaço amazônico.

Até a primeira metade dos setecentos, os principais responsáveis pela conquista de novas áreas coloniais na América lusitana eram missionários e sertanistas, que promoviam uma expansão de *fato*, mas não de *direito*. Somente em 1713, com o acordo entre Portugal e França assinado em Utrecht, foi estipulada a caducidade do tratado de 1494. Iniciou-se, então, a seqüência de acordos internacionais que exigiriam, na colônia, uma atividade incessante de técnicos e autoridades na busca de informações cada vez mais precisas, sobre as quais dependiam o sucesso ou o fracasso das negociações diplomáticas. Enquanto na Corte eram reunidas as informações coletadas e elaborados os mapas e documentos que viriam a servir de base para os tratados de limites, na colônia ocorria um inédito movimento de exploração territorial. Os mapas e memórias do jesuíta Aloísio Conrado Pfeil (1638-1701), sobre os quais foi baseada a defesa dos interesses portugueses em Utrecht, podem ser considerados como marcos iniciais desse processo. Professor de matemática no Colégio do Pará, astrônomo e cartógrafo, Pfeil explorou a Capitania do Cabo do Norte, zona de luta armada entre Portugal e França, produzindo, segundo o Barão do Rio Branco, dois "documentos verdadeiramente decisivos" para a definição das fronteiras das Guianas brasileira e francesa, 200 anos depois (Rio Branco, 1945:96).

* Este trabalho foi escrito em colaboração com a historiadora Ermelinda Moutinho Pataca.

** Museu Paraense Emílio Goeldi / Centro Universitário do Pará

Efetuar um reconhecimento seguro da área pretendida era fundamental, pois no século XVIII os países ibéricos incorporaram no seu repertório jurídico o princípio de *uti possidetis*, entidade do Direito Romano que garantia a posse de uma região a quem comprovasse sua efetiva e mais antiga ocupação. Ambos os tratados assinados com a Espanha e referentes às colônias da América do Sul, o de Madrid (1750) e o de Santo Ildefonso (1777), foram baseados nesse princípio. Para checar *in loco* as determinações dos tratados e delimitar a raia fronteiriça, foram formadas comissões bilaterais dirigidas por Ministros Plenipotenciários, denominadas *Comissões Demarcadoras de Limites*. Como não existiam mapas em escala necessária às demarcações, as comissões deveriam proceder ao levantamento cartográfico da fronteira. Para esse serviço foram incorporados engenheiros, matemáticos e "riscadores" (arquitetos e desenhistas, aqui denominados "artistas" no sentido de profissionais da "arte do desenho"), cujas instruções previam, além dos levantamentos geográficos e astronômicos necessários à cartografia, também levantamentos concernentes à História Natural, com o registro dos animais, plantas e habitantes.

O Tratado de Madrid estabeleceu a organização de três "partidas de limites" no norte. Do lado português o comando foi dado ao irmão do Marquês de Pombal e Capitão-General do Estado do Grão-Pará e Maranhão, Francisco Xavier de Mendonça Furtado, devidamente instruído a verificar as "excelências ou prejuízos do tratado firmado em 1750". As "partidas" saíram de Belém em 1754, com um total de 796 pessoas, 25 barcos e os mais modernos equipamentos astronômicos e geográficos da época. Da comissão faziam parte Pascoal Pires, Físico-Mor do Estado; Sebastião José da Silva e Gregório Rebelo Guerreiro Camacho, engenheiros portugueses; João Ângelo Brunelli, astrônomo bolonhês; João André Schwebel, Gaspar João Gerardo de Gronsfeld, Adam Leopoldo de Breuning, Philippe Sturm e Manuel Fernandes Gotz, todos engenheiros germânicos; Henrique Antônio Galuzzi, engenheiro mantuano; Antônio José Landi, arquiteto e desenhador bolonhês; Domingos Sambucetti, arquiteto genovês; Henrique João Wilckens, provavelmente engenheiro de ascendência inglesa; Pe. Ignacio Szentmartonyi ou Samartoni, astrônomo croata; e Daniel Panek, cirurgião germânico.

Conflitos com missionários e o atraso da comitiva espanhola, que chegou ao rio Negro em 1759, quando os portugueses já o haviam deixado há muito tempo, impossibilitaram as negociações previstas no tratado. Isso não impediu, contudo, a realização de trabalhos cartográficos por parte dos portugueses. Enquanto esteve no rio Negro, o irmão de Pombal teve a oportunidade de proceder ao primeiro grande inquérito cartográfico e geográfico de largo trecho da bacia amazônica.

Quando o Tratado de Santo Ildefonso foi negociado em substituição ao de Madrid, a nova Comissão Demarcadora recuperou as informações acerca dos problemas da demarcação e de quais seriam os melhores limites a defender, registradas pessoalmente por Mendonça Furtado. A Segunda Comissão Demarcadora de Limites partiu em 1780, com 516 pessoas em 25 barcos. O comando foi dado, como na primeira comissão, ao Capitão-General do Grão-Pará, João Pereira Caldas, que havia sido ajudante de ordens de Mendonça Furtado. Também foram incorporados no novo grupo Antônio Landi e Henrique João Wilckens, membros da primeira comissão e residentes em Belém, e Manuel da Gama Lobo d'Almada, governador da Praça de Macapá e depois da Capitania de São José do Rio Negro (1786), e que viria substituir Pereira Caldas no comando em 1788. De Lisboa vieram os engenheiros Theodósio Constantino de Chermont e João Baptista Mardel; os cartógrafos Euzébio Antônio de Ribeiros, Pedro Alexandrino Pinto de Souza,

Ricardo Franco de Almeida Serra, Joaquim José Ferreira e Severino Euzébio de Matos; os astrônomos José Simões de Carvalho, Francisco José de Lacerda e Almeida, José Joaquim Vitório da Costa e Antônio Pires da Silva Pontes Leme; e os cirurgiões Antônio José de Araújo Braga e Francisco de Almeida Gomes.

As Comissões Demarcadoras, a despeito da imensa tarefa que levaram adiante, não constituíram as únicas iniciativas do governo português para o reconhecimento do território. Outras expedições ocorreram paralelamente, a lhes rever ou complementar o trabalho. Foi o caso da de Antônio Luís Tavares, que foi ao rio Tocantins em 1773; de Marcelino José Cordeiro, ao rio Negro em 1784 e 1788; e de Pedro Affonso Gato, ao rio Jauapery em 1787. Da mesma maneira, a produção de memórias, descrições e roteiros não ficou restrita aos técnicos das comissões. Os escritos de José Monteiro de Noronha, Francisco Xavier Ribeiro de Sampaio e João Vasco Manuel de Braun são freqüentemente citados pela importância para o conhecimento geográfico do território, tendo este último trabalhado sobre os dados produzidos pela segunda comissão.

Foi a Viagem Philosophica de Alexandre Rodrigues Ferreira (1783-1792) a iniciativa paralela mais importante. Para Ângela Domingues, não foi inconseqüentemente que a viagem de Ferreira e a Segunda Comissão Demarcadora coincidiram no tempo e que – dentre as "viagens filosóficas" planejadas para o Brasil – a única a se concretizar rumou para a "área de tensão" que era a Amazônia. "Ambas as missões, a 'científica' e a 'estratégica', se empenharam no desenvolvimento das potencialidades agrícolas do território e no incremento dos recursos econômicos" (1991:17). Ao mesmo tempo em que visavam descrever o meio físico e os habitantes, delineavam projetos para lançar as bases de uma colonização durável e próspera.

Ferreira chegou a Belém em 1783, juntamente com o novo Capitão-General do Estado do Grão-Pará, Martinho de Souza e Albuquerque (1783-1790) e com o novo Bispo, D. Frei Caetano Brandão (1783-1789). Faziam parte do grupo de Ferreira os "desenhadores" José Joaquim Freire e Joaquim José Codina e o jardineiro-botânico Agostinho Joaquim do Cabo. As instruções que receberam determinavam o reconhecimento da colonização portuguesa na Amazônia, a realização de um inventário da "produção natural" da região e a reunião de coleções de história natural para o Real Museu e Jardim Botânico da Ajuda. Ao fim de nove anos, Ferreira havia conseguido coletar centenas de espécimes animais e vegetais, produzir dezenas de memórias de cunho geográfico, histórico, econômico, etnológico, botânico e zoológico, além de orientar experimentos agrícolas e a realização de mapas e milhares de estampas. Esses resultados, complementares entre si em suas múltiplas representações do território, também complementam os resultados das demais viagens, pois Ferreira manteve comunicação com membros de ambas as comissões demarcadoras, como Landi, Chermont e Araújo Braga, e utilizou-se de escritos preexistentes, como os de Sampaio e de Noronha.

Pelo exposto, podemos verificar que as viagens de cunho geográfico realizadas no século XVIII têm um forte sentido de continuidade, não só em função dos tratados internacionais e do aperfeiçoamento da administração colonial, mas também nas formas de representação do território. Dentre as formas de representação territorial, a cartografia era a mais importante pela delimitação que possibilitava dos domínios ultramarinos. O impulso que ganhou no século XVIII pode ser visto por meio das representações cada vez mais precisas dos contornos, longitudes e latitudes, relevo, rios, terras, divisões administrativas, estradas, fortificações, portos, vegetação, minas, entre outros. Seu papel no conhe-

CARVALHO, José Monteiro de, ?-1780
Mapa dos confins do Brasil, com as terras da Coroa de Espanha na America Meridional [Material cartográfico] / Ajud.e Engenheiro Iozé Monteiro de Carvalho. - Escala [ca. 1:8700000]. - S.l. : s.n., 1752. - 1 mapa : ms., aguarelado ; 58,0x50,0 cm em folha de 59,6x51,0 cm http://purl.pt/859

cimento e domínio político do espaço tem sido estudado em conjunto com a reordenação territorial ligada a projetos de reforma administrativa e econômica, como as que Portugal vivenciava na segunda metade do século.

Foi como registro para comprovação de posse do território que o "Mapa dos confins do Brasil..." (1749) foi elaborado, carta que serviu de base para as negociações do Tratado de Madrid e que foi concebida por meio da reunião de contribuições cartográficas e descrições literárias de diversos autores, como o jesuíta Pfeil, Francisco de Melo Palheta, Luís Fagundes Machado e outros que estiveram na Amazônia no século XVII e início do século XVIII. A inconsistência dessa carta, no entanto, exigiu das "partidas de limites" enviadas aos diferentes rios amazônicos uma constante atenção com a escala e com a simbologia para assinalar acidentes geográficos, povoações, fortalezas, etc. Um registro mais apurado deveria ser efetuado para a retificação geográfica do mapa e também para a instalação do Estado do Grão-Pará e Maranhão, com a mudança da capital de São Luís para Belém, em 1751; e da Capitania de São José do Rio Negro, em 1757, com sede na missão de Mariuá (depois Barcelos).

No último quartel setecentista, as cartas das expedições amazônicas já estavam sendo produzidas sob uma "ética de precisão" característica da ciência ilustrada e à serviço "de um largo processo de expansão geográfica e de apropriação material e intelectual do mundo" (Bourguet e Licoppe, 1997:1150). Com a segunda comissão, as principais cidades e todos os grandes rios formadores das bacias do Paraguai e Amazonas ganharam mapas que viriam a ser a base da atual cartografia da região, tão bem apurados que os cartógrafos faziam questão de inserir essa qualidade no próprio título, como o fez José Joaquim Vitório da Costa ao organizar a publicação de seus mapas em 1797: "Coleção de cartas do Rio das Amazonas desde a foz do Rio Tapajós até a foz do Rio Negro em grande escala, com os fundos, baixos, e notas para a navegação de alto bordo,... levantadas sobre o loch e a agulha magnética e corrigidas sobre observações de longitude, latitude e declinação da agulha".

Em 1798, Silva Pontes organizou um novo mapa do Brasil, o mais importante de seus trabalhos porque representa a conjunção de esforços dos levantamentos botânicos, mineralógicos, antropológicos e geográficos das expedições científicas e militares no Brasil durante o século XVIII. Chama-se "Carta geographica de projeção espherica orthogonal da Nova Lusitania ou América Portuguesa, e Estado do Brazil", cuja produção atesta a complementaridade entre as expedições demarcadoras e a Viagem Philosophica. Além de serem utilizados todos os levantamentos do conjunto das expedições, tal mapa foi composto a partir de 86 outras cartas executadas ou copiadas pelo desenhista da Viagem

Philosophica, José Joaquim Freire, que compõe uma espécie de mosaico. Essa complementaridade entre observações de caráter diverso pode ser conferida nas "Instruções" para os membros da Viagem Philosophica, que já previam a execução da carta através de um diário a ser feito com grande exatidão.

Os levantamentos geográficos realizados por Alexandre Rodrigues Ferreira, Joaquim do Cabo, Freire e Codina foram posteriormente utilizados por Freire na confecção de mapas que demonstram o percurso da expedição. Um exemplo é a "Carta Geografica dos Amazonas, Solimões, Negro, Branco, Madeira, Guaporé, Jauru e Paraguai, com os confluentes que nelles desaguam...", elaborada para acompanhar o diário de Ferreira. Cada uma dessas peças, portanto, deve ser analisada tendo em vista o conjunto, assim como as demais formas de representação do território, como os prospectos (vistas topográficas) de cidades, vilas, edifícios, rios, cachoeiras, grutas e minas, dos quais passaremos a tratar.

Nos séculos XVI e XVII, as vistas topográficas e os desenhos de animais, plantas, índios e todos os elementos inventariados nos territórios explorados eram representados nos mapas, sendo os registros de caráter predominantemente geográfico. Os navegantes registravam como podiam suas observações no Novo Mundo e as passavam para os cartógrafos, que faziam trabalhos mais amplos com o objetivo de orientar navegadores e militares que fossem para as colônias. Além dos elementos naturais, eram também representadas entidades míticas, como sereias, dragões e monstros. Os mapas eram, portanto, obras abrangentes que tinham a função de representar a natureza em sua totalidade.

Tendo sua origem na tradição cartográfica, as vistas topográficas se desvinculam dos mapas no século XVIII, mas continuam tendo um caráter representativo. Essas vistas não podem ser dissociadas da cartografia, pois ambas tinham a função de informar as autoridades sobre o estado da colonização na região. Porém, não se restringindo apenas às artes plásticas e suas técnicas ilusionistas de representar a realidade visível, nas pinturas topográficas também eram utilizadas certas técnicas, próximas às cartográficas, que seguiam proporcionalidades distintas da pintura e se aproximavam mais da exatidão científica. Assim, a produção cartográfica e de vistas topográficas, que ultimamente têm sido tratadas tanto por cartógrafos quanto por geógrafos e historiadores da arte, podem ser consideradas numa perspectiva de aproximação entre arte e ciência.

Das três principais expedições setecentistas, as que mais se destacam nesse tipo de representação são a primeira comissão demarcadora e a Viagem Philosophica. Naquela foram produzidos uma série de prospectos complementares às cartas dos rios Amazonas e Negro, de autoria de Schwebel. Na Viagem Philosophica, os prospectos foram organizados em dois volumes. Em ambos os casos, a representação de paisagens traduz os objetivos políticos e militares de ocupação do território. Para Mary Louise Pratt, as descrições minuciosas das paisagens tinham por objetivo a dominação geográfica e serviam como "aparelhos discursivos mediante os quais os estados definem e representam o território" (1991:151-165).

Prospecto da Villa do Cametá, e da Entrada que fez o Exmo. Sr. Martinho de Souza e Albuquerque, Gov. e Cap. General do Estado, na tarde do dia 19 de janeiro de 1784. Prospecto incluído na "Viagem Philosophica" de Alexandre Rodrigues Ferreira.

Incluímos, dentre esses "aparelhos discursivos", o desenho de história natural, se

considerarmos o forte caráter geográfico destes desenhos, que muitas vezes eram acompanhados de observações sobre a latitude e longitude dos locais onde os espécimes foram coletados, do ambiente em que foram encontrados, etc.; e também as descrições literárias, geralmente produzidas a partir de instruções que orientavam sobre o que deveria ser observado e como tomar as medidas. Algumas dessas descrições eram de cariz predominantemente naturalista (zoológico, botânico ou antropológico), outras eram essencialmente geográficas e há, ainda, as que procuravam tudo registrar, sendo impossível classificá-las nesta ou naquela categoria. O conjunto dessas representações evidencia a maneira quase ininterrupta por que Portugal lhes lançou mão para o reconhecimento do território amazônico no século XVIII. Trataremos a seguir de algumas descrições que bem demonstram a associação entre texto, cartografia e pintura.

Da primeira comissão os principais documentos escritos são de autoria de Mendonça Furtado. Existe, ainda, um resumido diário, ainda inédito, que Brunelli escreveu a caminho do rio Negro. Nele encontramos o roteiro da expedição, os pontos onde foram tomadas as medidas astronômicas e a descrição de vários engenhos e aldeamentos. Sua leitura indica que foi escrito como uma espécie de "memorial" das observações astronômicas necessárias à confecção dos mapas, tarefa que ficou incompleta pelo motivo que já referimos. Na segunda comissão, pelo contrário, os resultados astronômicos foram reunidos nas "Tabuadas de longitudes e latitudes de grande parte do Brasil observadas pelos astrônomos empregados na demarcação", organizadas por Almeida Serra em conjunto com Silva Pontes, Lacerda e Almeida, Simões de Carvalho e Vitório da Costa.

Landi, outro integrante da primeira comissão, se destaca entre os demais pelas múltiplas atividades que desempenhou. Foi autor de pelo menos uma memória geográfica, de um inventário de espécies animais e vegetais, do "risco" e da construção das mais importantes obras públicas do Estado do Grão-Pará: o Palácio dos Governadores (1771), a Catedral da Sé (1771), o Hospital Real (1770), os "Quartéis dos Soldados" (1779), todos em Belém, e dos prédios construídos para a instalação da capital do Rio Negro. A principal característica dessas obras foi a "monumentalização" do espaço urbano, de maneira a ressaltar a "imagem" de Belém como capital. Mas, segundo Renata Malcher Araújo, também se relacionam com a construção de novas cidades pelo interior e com a expansão e melhoria das condições sanitárias das já existentes, conseqüência, em primeiro lugar, da política de Pombal, que tinha no urbanismo uma importante peça do seu programa de atuação, "quer tenha sido pelo oportunismo do trabalho inevitável e em grande escala de Lisboa, quer fosse por inerência ao próprio pensamento político de Pombal, em atitude similar com outros governantes do seu tempo que também construíram cidades por toda a Europa. (...) A 'diferença' que o urbanismo pombalino inaugura é a ênfase dada ao discurso ideológico da cidade (...). E o espaço urbano privilegiado é o espaço público utilizado como afirmação do poder sobre o espaço" (1998:63-4).

Outras obras de porte, como os fortes instalados nas capitanias do Grão-Pará, Rio Negro e Mato Grosso, devem ser entendidas nessa moldura, ou seja, ao mesmo tempo coletavam informações geográficas, continham as populações indígenas, impediam a penetração espanhola, francesa, holandesa e inglesa, marcavam as fronteiras no alto rio Branco, no alto rio Negro, no Solimões, no Guaporé e na foz do Amazonas. Significavam, segundo Andrée Mansuy-Diniz Silva, verdadeiras "afirmações de soberania". Confirmava-se, dessa maneira, "a posse da terra, que não mais se baseasse numa suposição de domínio político, mas que se concretizasse de fato pelo poder de intervenção sobre o território" (Araújo, *op. cit.*:105).

Na segunda comissão, multiplicam-se as descrições, diários, discursos, memórias, reflexões e pareceres. O mais "fértil" dos técnicos foi, sem dúvida, Almeida Serra, autor de trabalhos referenciais sobre a Capitania do Mato Grosso e sobre os rios Madeira, Tapajós e Paraguai, apresentados juntamente com grandes cartas geográficas. Joaquim José Ferreira também escreveu sobre o Mato Grosso. Do rio Negro, temos os escritos de Lacerda e Almeida, Lobo d'Almada e Chermont; do rio Japurá, o de Wilckens; e do Amapá e Marajó, os de Simões de Carvalho. Essas eram as regiões de maior interesse para Portugal nesse momento, pois garantiriam a expansão territorial pelos afluentes da direita e da esquerda do Amazonas, bem como o controle de sua foz.

Os escritos geográficos de Alexandre Rodrigues Ferreira, muitos deles inéditos, seguem o mesmo itinerário. Seus diários, memórias, roteiros, miscelâneas de observações e sua correspondência de viagem sempre se referem às regiões visitadas pela segunda comissão. Esta vasta bibliografia se integra de forma direta ou indireta aos prospectos que mencionamos anteriormente, não sendo raro aparecerem no próprio texto referências sobre a preparação de desenhos. Por outro lado, alguns desses textos se "comunicam" com outros escritos, como os das comissões demarcadoras e de alguns técnicos de "fora" das comissões.

Por fim, cabe um comentário sobre os homens que concretizaram as "abstrações de gabinete", que são as viagens. Embora não possamos estabelecer comparações sobre a formação, nem tipologias que permitam uma abordagem em conjunto, eles têm uma característica em comum: a qualidade de "polígrafos", capazes de transitar por diferentes espaços de conhecimento. Esses homens foram, ao mesmo tempo, naturalistas, exploradores, artistas e muitas vezes comerciantes e proprietários de terras. Como polígrafos, foram capazes de dominar múltiplas formas de representação do território. Isso reflete claramente a formação que tiveram, principalmente no meio militar. Cartografar, desenhar, escrever, tomar medidas e coletar eram atividades que boa parte dos viajantes executou, associadas que estavam pelos objetivos das expedições. Muito em função dessa característica, as obras desses homens tiveram uma considerável circulação no meio burocrático colonial, assim como sua própria atuação profissional não se restringiu aos objetivos explícitos da missão que lhes foi atribuída.

Esse fato permitiu ao historiador Arthur César Ferreira Reis falar com insistência de uma *revelação* do mundo amazônico, muito anterior às viagens dos naturalistas do século XIX. A nosso ver, a atuação desses homens circunscreve-se no processo de construção do Estado contemporâneo, unificado, centralizado e submetido em tudo a regras uniformes, nas quais o território é concebido pelo poder de modo integrado e totalizador, exigindo uma base cartográfica rigorosa. Contribuindo para a incorporação de novos territórios, para a submissão dos diversos grupos étnicos que habitavam a Amazônia e para o fortalecimento de um poder central além-mar, esses homens podem ser considerados agentes do poder imperial. E as imagens que elaboraram certamente refletem o projeto político a que estavam servindo.

O mosteiro de Pombeiro e as igrejas do seu padroado: mobilidade de equipas de pintura mural

Paula BESSA

Um conjunto de pinturas murais do século XVI existentes no Norte de Portugal evidenciam paralelos estilísticos entre si. Assim acontece entre as várias intervenções de pintura em Santa Marinha de Vila Marim/Vila Real, São Martinho de Penacova/Felgueiras, S. Mamede de Vilaverde/Felgueiras, capela funerária anexa a S. Dinis de Vila Real e Santa Maria de Pombeiro/Felgueiras.

Na verdade, estas igrejas não têm apenas em comum vários aspectos das suas pinturas murais. Existe também entre elas um vínculo institucional, já que o padroado de todas estas igrejas pertencia justamente ao mosteiro beneditino de Pombeiro.

Mais, quer na mais antiga pintura mural que se conhece na parede fundeira da capela-mor da igreja de Vila Marim, quer na de S. Martinho de Penacova ocorre, provavelmente, o mesmo brasão, muito provavelmente o do abade de Pombeiro D. João de Mello e Sampayo. Na segunda intervenção pictórica na capela-mor de Vila Marim ocorre também um brasão que foi identificado pelo Dr. Manuel Sampayo Pimentel de Azevedo Graça como sendo o do abade comendatário de Pombeiro D. António de Mello [1]. As pinturas murais na capela lateral do lado da Epístola na igreja de Santa Maria de Pombeiro estão acompanhadas por letreiro que identifica o encomendador, precisamente D. António de Mello.

Torna-se, assim, claro que este mosteiro e, particularmente, dois dos seus abades comendatários, D. António de Melo e, talvez, também, seu pai, D. João de Melo, desempenharam um papel de relevo na encomenda de programas de pintura mural para a igreja do mosteiro e para as igrejas do seu padroado.

Por outro lado, a investigação conduzida por António Franquelim Sampaio Neiva Soares [2] concluiu que, pelo menos a partir do séc. XVI, a responsabilidade pela decoração da capela-mor cabia a quem detinha o direito de padroado que, por vezes, assumia, também, a responsabilidade da manutenção e decoração da nave, embora, nas igrejas paroquiais, essa responsabilidade coubesse frequentemente aos paroquianos. Assim sendo, poderemos concluir que, se é muito provável –quando não absolutamente certo – que as intervenções nas capelas-mor sejam da iniciativa de Pombeiro e dos seus abades, não

* Docente de História da Arte no Departamento de História da Universidade do Minho

Nota: Muitos aspectos focados nesta comunicação foram já tratados por mim em BESSA, Paula, 2003 – *Pintura Mural em Santa Marinha de Vila Marim, S. Martinho de Penacova, Santa Maria de Pombeiro e na Capela Funerária Anexa à Igreja de S. Dinis de Vila Real: Parentescos Pictóricos e Institucionais e as Encomendas do Abade D. António de Melo*. "Cadernos do Noroeste", nº20 (1-2), Série História 3, 2003, p. 67-95.

[1] GRAÇA, Manuel de Sampayo Pimentel Azevedo, 2002 – *Santa Marinha de Vila Marim: em Torno de um Brasão de Armas*, "Genealogia e Heráldica", nº 78, Centro de Estudos de Genealogia e Heráldica e História da Família da Universidade Moderna do Porto, Porto, pp. 47-138.

[2] SOARES, António Franquelim Sampaio Neiva, 1997 – *A Arquidiocese de Braga no Século XVII – Sociedade e Mentalidades pelas Visitações Pastorais* (1550-1570), Braga, pp. 457-458.

podemos ter a mesma certeza em relação a pinturas realizadas na nave. Por esta razão, ainda que existindo em algumas destas igrejas, não serão objecto desta comunicação.

As enormes afinidades entre os programas realizados revelam que as encomendas foram sistematicamente feitas às mesmas oficinas, o que implicou uma considerável mobilidade desses artistas entre casas na *terra de Gestaçô* e na *terra de Panóias*, pelo menos. Mas a mobilidade destas equipas de pintura mural não se confinou a estas igrejas, uma vez que se verificam também fortes semelhanças estilísticas com outras pinturas noutros locais como Joaquim Inácio Caetano revelou[3].

Vejamos agora quais as pinturas realizadas e quais as suas características estilísticas.

Fig.1. Brasão (do abade de Pombeiro D. João de Mello e Sampayo?) no primeiro programa de pintura mural na capela-mor da igreja de Santa Marinha de Vila Marim/VilaReal.

Fig. 4. Brasão de D. António de Melo no segundo programa de pintura mural na capela-mor de Santa Marinha de Vila Marim/Vila Real

Fig. 2. Brasão (do abade de Pombeiro D. João de Mello e Sampayo?) na capela-mor de S. Martinho de Penacova/Felgueiras.

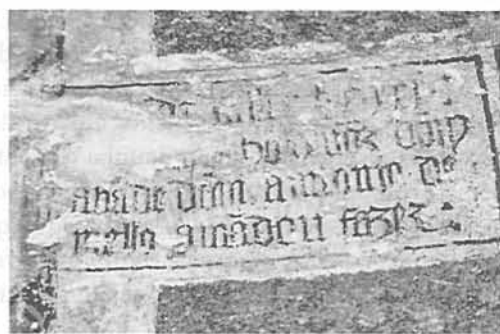



Fig. 3. Letreiro identificando a encomenda de pintura mural de D. António de Mello para a capela lateral do lado da Epístola em Santa Maria de Pombeiro/Felgueiras

[3] CAETANO, Joaquim Inácio, 2001 – *O Marão e as Oficinas de Pintura Mural nos Séculos XV e XVI*, Aparição, Lisboa.

Santa Marinha de Vila Marim: o primeiro programa de pintura mural na capela-mor

A primeira campanha de pintura mural na capela-mor (*capela-mor de Vila Marim I*) inclui um rodapé de *paralelepípedos perspectivados*, um registo médio representando S. Bento, Santa Marinha e S. Bernardo, sendo a figuração dos santos encimada por barra decorativa ao modo da iluminura (com folhagens e, por entre elas, pequenos personagens e animais evocando cenas de caça) e envolvida por barras de enrolamentos e painéis decorativos com um motivo floral de *quadrifólios*. Existe grande semelhança entre esta campanha de pintura mural em Vila Marim e a pintura mural realizada na igreja paroquial de S. Salvador de Bravães/Ponte da Barca[4] e datada de 1501[5]. Na realidade, as barras de enrolamentos, os *tapetes* de *quadrifólios* e as próprias representações dos santos em Vila Marim e em Bravães são idênticos, razão pela qual os supomos da responsabilidade da mesma oficina, pensando também que a datação desta camada de pintura em Vila Marim não será muito diferente da de Bravães.

Um elemento de indicação cronológica importante para esta camada de pintura em Vila Marim poderia ser o brasão que se encontra entre S. Bento e Santa Marinha, infelizmente, quase desaparecido. Apenas se conserva a mitra que o encimava, assim como a bordadura de prata com cruzes páteas. A mesma mitra e a mesma bordadura ocorrem também no brasão que encima a representação do orago em S. Martinho de Penacova, como veremos. A mitra poderia identificar um brasão abacial[6], provavelmente o de um dos abades de Pombeiro, e a bordadura – dos Pimentel – poderia ter sido usada pelo abade D. João de Mello e Sampayo, trineto, por linha paterna, de D. Mécia Vasques Pimentel e, por linha materna, de D. Inês Afonso Pimentel[7]. Este abade está documentado como abade de

[4]CAETANO, Joaquim Inácio, 2001 – *O Marão e as Oficinas de Pintura Mural nos Séculos XV e XVI*, Aparição, Lisboa, p. 26, 27 e32.

[5] AFONSO, Luís, 2002 – *A Pintura Mural dos séculos XV e XVI na Historiografia da Arte Portuguesa: Estado da Questão*. "Artis – Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa, Faculdade de Letras,Lisboa, Faculdade de Letras, nº 1, p. 125; AFONSO, Luís, 2003 – *São Salvador de Bravães e a cronologia da pintura mural portuguesa da Idade Média*. "Monumentos. Revista Semestral de Edifícios e Monumentos", Lisboa, Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais – Ministério das Obras Públicas, Transportes e Habitação, nº 19, p.114-123 (volume referente a Setembro mas cujo lançamento foi feito com o jornal "Público" a 18 de Novembro de 2003) e AFONSO, Luís, 2003 – *A cronologia das pinturas murais de S. Salvador de Bravães: uma reapreciação*, Lisboa, "Artis – Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa", nº2, Outubro de 2003, p. 273-274. Neste último artigo, Luís Afonso propõe a hipótese de que esta data, por um erro de interpretação durante o restauro, corresponda, antes, a 1510. Depois de ter analisado esta proposta *in situ*, penso que, tratando-se de uma boa hipótese, só um novo restauro poderá esclarecer esta questão.

[6] *Constituyçoões feytas por mandado do Reverendissimo senhor dom Diogo de Sousa Arçebispo e Senhor de Braaga Primas das Espanhas, s. d. (data provável: 1506): "Constituiçam. j. Como os dom abbades e dom priores beentos venham oa (sic) signodo com* **mitras e bagos**. *Por quanto per dereito se deue fazer per nos signodo em cada huum anno e a elle som obligados todollos dom abbades dom priores e beneficiados de nosso arcebispado vijr em pessoa çessando legitimo impedimento Ordenamos e mandamos que todollos dom abbades beentos e dom priores das ordeens de Sam beento e Sancto agostinho do nosso arcebispado quando que forem chamados pera signodo que sempre venham com suas* **mitras e bagos** *e com outros ornamentos neçessarios pera se reuestirem em pontifical por que assy deuem todos hir da See connosco atee o logar do signodo e estarem em elle. E a outra clerizia toda venha com suas Sobrepellizias limpas e saans. E qual quer dos sobredictus que isto nom comprir nos o condenamos em tres dobras douro pera as obras da nossa See. E que sempre fiquem obrigados a vijnr ao signodo na maneira acima declarada"*, fol. Ij (sublinhados meus). Nesta pintura, S. Bento e S. Bernardo que não foram bispos aparecem também representados com mitras e báculos.

[7] GRAÇA, Manuel de Sampayo Pimentel Azevedo, 2002 – *Santa Marinha de Vila Marim: em Torno de um Brasão de Armas*, "Genealogia e Heráldica", nº 78, Centro de Estudos de Genealogia e Heráldica e História da Família da Universidade Moderna do Porto, Porto, pp. 61

Pombeiro entre 1508 e 1525[8]; encontrei, no entanto, uma confirmação de D. Diogo de Sousa, à apresentação de D. João de Melo, relativa a 1507, justamente para esta igreja de Vila Marim[9]. Se este brasão é, de facto, o de D. João de Mello – e não me parece que pudesse ser usado por nenhum dos abades imediatamente anteriores, ainda que da família Melo[10] – estas pinturas da capela-mor de Vila Marim deverão ser, muito provavelmente, e dada a sua grande semelhança com as pinturas de 1501 de Bravães, do início do seu abaciado.

A escolha da figuração de Santa Marinha como motivo central deste registo médio da parede fundeira da capela-mor está de acordo com as constituições sinodais do arcebispo de Braga D. Diogo de Sousa [11] que, aliás, já deviam estar em vigor, como vemos, à data da realização desta campanha decorativa. As representações de S. Bento e de S. Bernardo ficam também explicadas se se tomar em consideração o facto desta igreja ser do padroado do mosteiro beneditino de Pombeiro. De facto, S. Bento foi o fundador da ordem beneditina e redactor da sua regra e S. Bernardo esteve na origem do desenvolvimento da ordem de Cister, ela própria uma reforma da ordem beneditina. Note-se ainda que o anterior comendatário de Pombeiro, primo de D. João de Mello e Sampayo, D. Jorge de Melo, passou a ser, em 1505, abade do mosteiro de Alcobaça.

A representação dos santos da ***capela-mor de Vila Marim I*** é feita com grande contenção, evidenciando um gosto por uma forma de representação um tanto abstracta – afastada, portanto, da vontade de representar como se se tratasse de representar uma realidade visível – mas que acentua valores simbólicos, conseguindo-se um efeito de elegância serena. Assim sendo, o tratamento das anatomias – particularmente, das mãos – e dos panejamentos foi feito de forma indicativa e sumária. Foi, no entanto, prestada importância ao olhar dos santos que interpela directamente o espectador, o que é particularmente notório na representação de S. Bernardo. A representação destes santos é semelhante à dos das pinturas de Bravães de 1501, embora em Vila Marim o tratamento dos rostos seja, talvez, mais cuidado, indicando-se o volume usando o claro-escuro; são também semelhantes o tratamento dos fundos: o solo de cor plana cinzenta-azulada com tufos de erva e seixos dispersos (para indicar a profundidade do espaço; um recurso também usado na gravura de ilustração biblíca das primeiras décadas do séc. XVI[12] e, também, na pintura a

[8] MEIRELES, Frei António da Assunção, 1942 (ed. de António Baião) – *Memórias do Mosteiro de Pombeiro*, Academia Portuguesa de História, Lisboa, pp. 39-40.

[9] Arquivo Distrital de Braga, Registo Geral, Livro 332, fol. 26vº: "*Aos xxbij dias do dito mês de fevereiro* [de 1507] *o dito senhor* [D. Diogo de Sousa] *confirmou em capellam e vigairo perpetuum da igreja de Samta Marinha de Villa Marim do termo de Villa Real do arcebispado de Braga a **Pedro Affonso clerigo de missa** e abera de seu **estipêndio e sellayro em cada hum anno pellas Rendas da dita igreja dois mil rs.** Os quais lhe forom assignados por dom **Joham de Mello** do mosteiro de Pombeiro a que a dita igreja he annexa perpetuum* (...)"

[10] Cf. árvores de costados de vários abades de Pombeiro do fim do séc. XV e do séc. XVI publicadas por GRAÇA, Manuel de Sampayo Pimentel Azevedo, 2002 – *Santa Marinha de Vila Marim: em Torno de um Brasão de Armas*, "Genealogia e Heráldica", nº 78, Centro de Estudos de Genealogia e Heráldica e História da Família da Universidade Moderna do Porto, Porto, pp. 47-138.

[11] *Constituyçoões feytas por mandado do Reverendissimo senhor dom Diogo de Sousa Arçebispo e Senhor de Braaga Primas das Espanhas, s. d.* (data provável: 1506), fol. : "*Item veendo como as ymageens sam aprouadas per dereito e quanta edificaçam e deuaçam causam nom soomente aos ignorantes mas aos sabedores e leterados. Isto meesmo **como seja cousa justa que cada sancto em seu logar e ygreja preceda aos outros Ordenamos e mandamos que assy nos moesteiros de sam beento e de sancto agostinho como nas outras ygrejas parrochiaaes os dom abbades e dom priores e abbades ponham as ymageens de seus sanctos no meo do altar**: as quaaes sejam assy pintadas em retauollos ou esculpidas empedra ou paao e que respondam aas rendas da ygreja donde esteuerem .ez quem isto non comprir atee dia de pascoa de resurreiçam o auemos por condenado em tres cruzados douro se for moesteiro conventual e seendo parrochial em huumcruzado pera as obras da nossa see e nosso meirinho*".

[12] Alguns exemplos da colecção da Biblioteca Municipal do Porto: *Biblia*, Venetiis, 1511; *Biblia cum concordatijs veteris et noui testamenti et sacrorum...*, Lugduni, 1516; *Biblia* , Lugduni, 1546.

óleo[13]), os muros (em Vila Marim, uma muralha, por detrás dos santos, evocando, talvez, a Jerusalém Celeste), e, por trás da muralha, silhuetas de árvores, sugerindo-se, com esta indicação de uma sucessão de planos, a profundidade do espaço.

S. Martinho de Penacova

Nesta igreja conserva-se boa parte do programa de pintura mural da parede fundeira da capela-mor: vestígios de rodapé de *paralelepípedos perspectivados*, registo médio com a representação do orago enquadrado por barras verticais de laçaria e por painéis decorativos verticais de gosto semelhante ao da iluminura e encimado por decoração de *grotescos* com seres híbridos segurando brasão e, por cima, barras de enrolamentos e decoração de motivo floral de *quadrifólios*.

As barras verticais de laçaria e as de enrolamentos de folhagens e pequenos animais e personagens humanas são ao gosto de alguma iluminura do período manuelino. Alguns destes pequenos animais e personagens entre a folhagem ocorriam também na barra horizontal no topo da representação dos santos da *capela-mor de Vila Marim I*, como Joaquim Inácio Caetano notou.

O orago – S. Martinho – aparece representado a cavalo, no acto de dividir o manto com um mendigo. A representação do santo aparece ambientada por colunas e arco abatido de contracurvas quebradas, também de acordo com esse paradigma de gosto, como acontecia com a *Nossa Senhora com o Menino* de Bravães (c. 1501). O tratamento da figuração de S. Martinho e o do fundo, com silhuetas de árvores e pássaros de perfil são também semelhantes aos das pinturas de Bravães de 1501 e aos da *capela-mor de Vila Marim I*. O santo é acompanhado por legenda que o identifica e cuja letra é idêntica à das legendas dos santos da *capela-mor de Vila Marim I*. Em S. Martinho de Penacova, no entanto parece ter sido dada mais ênfase à utilização da cor e à indicação pelo claro-escuro dos volumes, pelo que não repugna supôr que estas pinturas possam ser um pouco posteriores às de Bravães e às da *capela-mor de Vila Marim I*. A ênfase posta na representação heráldica em Penacova, contrastando com a discrição da representação do mesmo brasão na *capela-mor de Vila Marim I*, parece reforçar uma cronologia mais tardia para Penacova.

Por cima da representação de S. Martinho corre uma legenda quase totalmente conservada ("mARTInVS AdVC CATECVmInUS AdjV mE ...CVn..."). Esta legenda alude a um passo da história do santo: depois de ter repartido o manto com o mendigo, S. Martinho teve um sonho em que lhe apareceu Cristo usando a metade do manto que havia dado ao pobre e dizendo aos anjos: "*Martinus, adhuc cathechumenus hac me veste contexit*" ("Martinho ainda que não mais que um catecúmeno, deu-me este manto")[14].

No topo desta representação coloca-se decoração de *grotescos* com seres híbridos ao modo de tenentes heráldicos segurando brasão mitrado com bordadura igual à que víramos no brasão entre S. Bento e Santa Marinha na *capela-mor de Vila Marim I*. Trata-se de uma bordadura de prata com cruzes páteas, dos Pimentel. Como vimos então, o abade D. João de Melo era trineto, por linha paterna, de D. Mécia Vasques Pimentel e, por linha

---

[13] Um exemplo, aliás mais tardio, de entre a produção de pintura portuguesa a óleo sobre madeira, é a *Pietá* da Sé de Lamego (Museu de Lamego, Inv. 20; data atribuída: segunda metade do séc. XVI).

[14] RÉAU, Louis,2001 – *Iconografia del Arte Cristiano – Iconografía de los Santos*, tomo 2/vol. 4, Ediciones del Serbal, 2ª ed., Barcelona, pp. 348-368.

materna, de D. Inês Afonso Pimentel[15]. Em S. Martinho de Penacova é ainda visível parte do esquartelado: o 1º quarto de azul – mas com vestígios de vermelho – com dobre-cruz e arruelas de prata. Estas cores são anómalas; ter-se-ão as cores originais alterado com o tempo ou tinham uma camada sobreposta de cor vermelha de que parece haver restos no fundo, sendo, então, este quarto de Melo? O terceiro quarto tem fundo dourado e águia estendida cuja cor é impossível de identificar com segurança dada a enorme perda cromática; trata-se da águia estendida de púrpura dos Sampaio? Se este brasão é de D. João de Melo, o que se afigura como hipótese muito provável, estas pinturas deverão ter sido realizadas durante o período que está documentado como sendo o do seu abaciado, entre 1508 e 1525[16]. O facto de este brasão aparecer discretamente colocado aos pés da figuração de S. Bento na *capela-mor de Vila Marim I*, estando, em S. Martinho de Penacova, salientado por ostentosa barra de *grotescos* e sobre a figuração do orago, numa aparatosa afirmação de mecenato, para além de outros aspectos já referidos, parece-me reforçar a hipótese de uma cronologia mais tardia para as pinturas de Penacova mas anterior a 1526, altura em que o abade de Pombeiro passa a ser D. António de Melo que usava um brasão diferente deste.

Sobre esta faixa de grotescos e de afirmação heráldica coloca-se ainda uma decoraração de tapete de *quadrifólios* enquadrada por barras de enrolamentos, sendo os quadrifólios um pouco diferentes nas opções de cor e de desenho dos de Bravães e dos da *capela-mor de Vila Marim I*, mas sendo os enrolamentos idênticos.

Capela funerária anexa à Igreja de S. Dinis de Vila Real

Não é provável que a responsabilidade pela encomenda das pinturas murais desta capela tenha cabido aos abades de Pombeiro[17]. Na realidade, Pombeiro detinha o padroado da igreja de S. Dinis e esta capela funerária era morgadio que, a partir de 1472, e por decisão de D. Afonso V, passou a beneficiar João Teixeira de Macedo, do conselho do rei e contador das suas rendas na província de Trás-os-Montes. Conserva-se nesta capela o magnífico túmulo ao gosto manuelino de João Teixeira de Macedo, com longo epitáfio salientando vários aspectos da vida e carreira de serviço público de João Teixeira de Macedo e a data da sua morte em 1506.

As pinturas desta capela funerária apresentam semelhanças com as de um segundo programa de pintura mural na nave de Vila Marim (representação dos santos, por exemplo) e com as de Nossa Senhora de Guadalupe (vejam-se as colunas que enquadram a *Árvore de Jessé*[18] em Nossa Senhora de Guadalupe e as que enquadram os santos na capela funerária anexa a S. Dinis, por exemplo). Estas pinturas de Vila Marim devem ser um

---

[15] GRAÇA, Manuel de Sampayo Pimentel Azevedo, 2002 – *Santa Marinha de Vila Marim: em Torno de um Brasão de Armas*, "Genealogia e Heráldica", nº 78, Centro de Estudos de Genealogia e Heráldica e História da Família da Universidade Moderna do Porto, Porto, pp. 61.

[16] Na verdade, a confirmação de novo clérigo em Santa Marinha de Vila Marim, de 1507, faz já referência a este abade D. João de Melo (ADB, Registo Geral, Livro 332, fol. 26 vº).

[17] SOUSA, Fernando de, e GONÇALVES, Silva, -*Memórias de Vila Real*, vol. I, Vila Real, pp. 232-234.

[18] Suponho que a fonte de inspiração para a representação da *Árvore de Jessé* de Nossa Senhora de Guadalupe como se se tratasse de uma ramagem de roseira, com os bustos dos ascendentes de Jesus saindo da corola de rosas, foram as gravuras de ilustração da ***Crónica de Nuremberga***, obra profusamente ilustrada com genealogias de toda a espécie e também com a de Jesus, usando a mesma representação de bustos emergindo de corolas de rosa, para além de outras semelhanças de tratamento de rostos e de pormenores de vestuário.

pouco anteriores às de Nossa Senhora de Guadalupe[19], estando estas datadas de 1529. A cronologia das pinturas nestes três locais, dadas as semelhanças que apresentam, deve ser próxima, próxima portanto de 1529.

Apenas refiro estas pinturas na capela funerária anexa a S. Dinis de Vila Real porque, dadas as suas afinidades com o segundo programa de pinturas na nave de Vila Marim, uma igreja do padroado de Pombeiro, existindo portanto relações institucionais entre esta igreja e a de S. Dinis de Vila Real, também do padroado de Pombeiro, é possível que tenha sido esta relação a justificar a escolha dos artistas que executaram os frescos desta capela funerária. Infelizmente, nada parece subsistir de pinturas murais que possam ter sido realizadas na igreja de S. Dinis de Vila Real, de resto uma igreja muito enriquecida com novos programas decorativos de grande qualidade em séculos posteriores que muito necessitam de uma intervenção de conservação.

Igreja de Santa Maria de Pombeiro

Em Pombeiro conservam-se dois programas de pintura mural quer na capela lateral do lado da Evangelho, quer na capela lateral do lado do Epístola, para além de restos de barras decorativas num arco desentaipado na nave, do lado da Epístola.

As pinturas da capela lateral do lado da Epístola estão melhor conservadas que as da capela lateral do lado do Evangelho, embora o seu estado de conservação, mesmo após o restauro promovido pelo IPPAR, impeça uma apreciação precisa quer das figurações, quer das legendas. Estão aqui representados dois santos beneditinos, suponho que, a avaliar pelo pouco que é legível das suas legendas, S. Mauro ("*sam ma* (...) *abatis*") e S. Plácido ("*S. Pla* (...)"). Estes dois santos foram discípulos de S. Bento. A representação destes dois santos em Pombeiro era, portanto muitíssimo adequada. Suponho que este programa incluía, ainda, outra figuração, ao centro, entretanto desaparecida, talvez para desentaipar a fresta. Tratar-se- ia de S. Bento?

A representação de S. Plácido (?) está acompanhada lateralmente por um letreiro que não é inteiramente legível. A primeira linha deste letreiro tem lacunas e está em muito mau estado de conservação parecendo-me, no entanto, possível ler "(...) de mill (?).b.(?). XXX. (?).:/(...)sñor dom/ abade dom amtonjo de/ mello a mãdou fazer:".

Se a data (1530) está bem lida, estas pinturas dos santos beneditinos foram realizadas no início do abaciado de D. António de Mello (1526-1556). Estas pinturas de Pombeiro são estilisticamente próximas das de Bravães (1501), das da *capela-mor de Vila Marim I* e das da parede fundeira da capela-mor de S. Martinho de Penacova, estas duas últimas, aliás, da provável encomenda do pai de D. António, o abade D. João de Melo.

A representação dos santos beneditinos de Pombeiro utiliza recursos que já referimos em Bravães e em Vila Marim: a sucessão de planos (um muro e, atrás, silhuetas de árvores) indicativa da profundidade do espaço, o mesmo modo de desenhar e sombrear os rostos, o mesmo desenho sumário das mãos, as mesmas barras de enquadramento de *enrolamentos*. No entanto, parece mais acentuada e sofisticada a vontade de enfatizar os volumes.

Sendo provável que todas estas pinturas (Bravães 1501, *capela-mor de Vila Marim I*, capela-mor de S. Martinho de Penacova e santos beneditinos de Pombeiro) sejam resul-

[19] CAETANO, Joaquim Inácio, 2001 – *O Marão e as Oficinas de Pintura Mural nos Séculos XV e XVI*, Lisboa, Aparição, p.36.

tado do labor da mesma oficina, podemos, assim acompanhar a evolução do seu trabalho ao longo de um período de cerca de vinte ou trinta anos.

As pinturas na capela lateral do lado do Evangelho são dedicadas a S. Brás, representando-se do lado da Epístola as feras e do lado do Evangelho uma visão sintética da vida milagrosa do santo. Este programa devia incluir pintura na parte central da parede fundeira, muito provavelmente, uma figuração do santo. O tratamento das mãos acusa forte semelhança com o segundo programa de pintura mural na capela-mor de Santa Marinha de Vila Marim (1549) que Joaquim Inácio Caetano atribuiu a mestre "Arnaus", o pintor que assinou e datou as pinturas de S. Paio de Midões/Barcelos e que poderá ter realizado também outros programas de pintura mural noutros locais[20]. Temos, aliás, a certeza de que este pintor interveio nesta Igreja de Santa Maria de Pombeiro, uma vez que a ele se deve a pintura do arco entaipado da nave, do lado da Epístola.

Frei Leão de S. Tomás refere ainda uma outra pintura entretanto desaparecida – que se infere que seja mural – representando S. Gonçalo de Amarante na sala do capítulo de Pombeiro. Aliás existiria também outra pintura a propósito do mesmo tema na sala capitular de outra casa beneditina, a de Paço de Sousa. A referência a estas pinturas faz-se no contexto de uma narrativa de litígio entre o abade D. António de Melo e Frei Julião, dominicano, que teria pedido para consultar uma *Vida de S. Gonçalo* existente em Pombeiro, roubando-a. Foi pedida a intervenção da rainha D. Catarina para a resolução do conflito que, no entanto, e apesar da confissão da culpa, não foi resolvido a favor de D. António. Alguns comentários de Frei Leão de S. Tomás e algumas reflexões de Assunção Meireles, levantam a suspeita de que a autoridade dos abades de Pombeiro era não só cobiçada – o que não surpreende se pensarmos que era, então, talvez, a mais rica instituição monástica da arquidiocese de Braga – mas, por vezes, questionada.

No século XVI generaliza-se por toda a Europa o gosto pelo uso dos brasões, mas talvez esta cobiça pelo abaciado de Pombeiro reforçasse ainda mais a necessidade de identificar a responsabilidade pela realização das obras de pintura mural fosse com a colocação do brasão do abade, fosse com letreiro evocativo.

Santa Marinha de Vila Marim: o segundo programa de pintura mural

Em 1549, foram realizadas novas pinturas na capela-mor de Vila Marim (***capela-mor de Vila Marim II***), sobre as anteriores. Tratou-se de um vasto programa decorativo da capela-mor abrangendo não só a parede fundeira mas também as suas paredes laterais.

Esta pintura das paredes laterais da capela-mor tem carácter cenográfico e ilusionístico: do lado do Evangelho, conserva-se a representação de uma porta aberta de que sai uma personagem transportando galhetas – para a celebração da Eucaristia – encimada por decoração de fitas enroladas e, por cima, possivelmente, decoração de grotescos; do lado da Epístola, conserva-se parte de uma composição semelhante a esta mas com a porta fechada. O desenho dos arcos das portadas e das próprias portas de madeira, com seus lavores escultóricos e ferragens, assim como a decoração de fitas enroladas corresponde ao gosto manuelino. Esta sofisticada composição dava a ilusão da existência de uma sacristia e de uma outra sala anexa à capela-mor – que, na realidade não existiam – transfigurando verdadeiramente a arquitectura.

[20]CAETANO, Joaquim Inácio, 2001 – *O Marão e as Oficinas de Pintura Mural nos Séculos XV e XVI*, Aparição, Lisboa, pp. 50, 69.

Na parede fundeira conserva-se uma pequena parte do rodapé, do lado do Evangelho; o registo médio desapareceu[21] mas conserva-se o registo cimeiro, com decoração de *grotescos* e com dois seres híbridos que, ao modo de tenentes heráldicos, seguram o brasão do abade de Pombeiro D. António de Melo[22] e letreiro com a datação da obra: "ERA de 1549". D. António de Mello, filho do abade anterior, D. João de Mello, está referenciado documentalmente como abade de Pombeiro entre 1526 e 1556[23].

Neste novo rodapé – usando uma fina moldura vertical de padrão geométrico usada também em outras igrejas[24] -, continua a intenção cenográfica da decoração das paredes laterais, figurando-se um galgo sentado, de perfil e preso por trela à parede, em posição expectante. Neste programa, a figuração sacra do registo médio da parede fundeira aparecia, assim, enquadrada por apontamentos de quotidiano contemporâneo: a personagem com as galhetas saindo da porta do lado do Evangelho, o galgo preso à parede fundeira. Evoca-se a fixação de um instantâneo, de um momento preciso, fugaz e, tanto quanto é possível avaliar, contemporâneo. Não conheço na pintura mural portuguesa do Norte nenhum outro exemplo de programa semelhante na sofisticação e no arrojo da ideia. A execução do desenho e da pintura, recorrendo a indicações de perspectiva e de claro-escuro para sugerir o espaço e o volume são eficazes.

*

Finalmente, gostaríamos de apontar, o caso das mais antigas pinturas no arco triunfal da igreja de S. Salvador de Arnoso, com semelhanças com o primeiro programa de pintura mural realizado na nave de Vila Marim, ambas, provavelmente, e como Joaquim Inácio Caetano já propôs, do século XV[25]. Embora nenhuma destas pinturas possa ser atribuída com segurança a encomenda do padroado, ou seja, do mosteiro de Pombeiro, uma vez que não se localizam na capela-mor, a sua distância no espaço leva-nos a perguntar qual teria sido o papel desempenhado por este mosteiro e pelos seus abades na escolha de oficinas de pintura mural a intervirem nas igrejas do seu padroado. Será que já no século XV os abades e mosteiro de Pombeiro faziam deslocar equipas de pintura mural?

---

[21] Joaquim Inácio Caetano, que foi responsável pelo restauro da pintura mural de Vila Marim, refere o conteúdo desse registo médio (uma repetição dos temas pintados anteriormente: S. Bento, Santa Marinha e S. Bernardo) e publica uma fotografia de um aspecto desse registo médio que relacionou com a actividade do mestre Arnaus que trabalhara e assinara as pinturas murais na igreja de S. Paio de Midões em 1535. Cf. CAETANO, Joaquim Inácio, 2001 – *O Marão e as Oficinas de Pintura Mural nos Séculos XV e XVI*, Aparição, Lisboa, pp.50, 69.

[22] GRAÇA, Manuel de Sampayo Pimentel Azevedo, 2002 – 'Santa Marinha de Vila Marim: em Torno de um Brasão de Armas', *Genealogia e Heráldica*, nº 78, Centro de Estudos de Genealogia e Heráldica e História da Família da Universidade Moderna do Porto, Porto

[23] MEIRELES, Frei António da Assunção, 1942 (ed. de António Baião) – *Memórias do Mosteiro de Pombeiro*, Academia Portuguesa de História, Lisboa, pp. 40-41.

[24] Esta moldura aparece também no arco desentaipado da nave, do lado da Epístola, da igreja de Santa Maria de Pombeiro, na igreja de Santiago de Folhadela/Vila Real e na de S. Paio de Midões/Barcelos e na de Fontarcada, Póvoa de Lanhoso.

[25] CAETANO, Joaquim Inácio, 2001 – *op. cit.*, Aparição, Lisboa, p. 16-25.

A capela da Confraria do Santíssimo Sacramento da Matriz de Viana do Castelo. Os artistas e o programa decorativo

Paula Cristina Machado CARDONA

Na margem direita do rio Lima, junto à foz, fixou-se uma comunidade marítima, constituída na sua essência por pescadores e mercadores. O posicionamento geográfico privilegiado desta Póvoa marítima e a existência de uma rede de comunicações terrestres e fluviais ajudavam a sustentar e fomentar a actividade mercantil. Um porto de mar permitia, por seu turno, o escoamento dos produtos agrícolas provenientes do interior que eram enviados para a Galiza e para o resto do país. Estes produtos agrícolas complementam-se com o pescado, o sal, a cerâmica e os tecidos, comercializados nas feiras de Ponte de Lima, Lindoso, Barcelos e Braga. A rede dos almocreves era extensa, chegava a Trás-os-Montes e a Castela. A esta comunidade marítima, conhecida por São Salvador do Adro, será outorgado o primeiro foral em 1258 por D. Afonso III.[1]

As rendas concedidas pelo monarca foram amplas e o município, por seu lado, estabeleceu um conjunto de receitas que vieram a permitir entre o século XIV e XVII levar a cabo um conjunto de obras públicas que estão na origem do redimensionamento do burgo e do seu crescimento urbano, como atesta no século XIV a fortificação da Vila. Constrói-se pontes, abre-se ruas e praças, acautela-se o abastecimento de água com a construção de inúmeros chafarizes e fontes públicas, faz-se obras portuárias de acostagem, constrói-se edifícios públicos como a Câmara e a cadeia, equipamentos destinados à cobrança de impostos, estruturas de defesa, açougues e mercados.

Do ponto de vista militar, a defesa da costa das incursões galegas e dos corsários torna-se premente. Viana era vulnerável pela sua vasta costa atlântica. A fortificação da vila nasce precisamente da necessidade de defesa.[2]

O vigor económico de Viana seiscentista atrai a fixação de comunidades estrangeiras. A vila torna-se um pólo de atracção para viajantes e peregrinos a caminho de Santiago de Compostela. O acolhimento era proporcionado por uma vasta rede de mosteiros, igrejas e capelas, que se define entre os séculos XVI e XVII. Para além da igreja de São Salvador do Adro, anterior a 1258, da colegiada da Matriz, iniciada em 1400, e do mosteiro de São Francisco do Monte, fundado em 1392, o panorama eclesiástico deixa-se inflamar pelo surto construtivo que caracterizou Viana nessas centúrias. A conjuntura era propícia e as oportunidades foram aproveitadas. Assim, fundam-se os mosteiros beneditinos Santa Ana, em 1510, São Bento, em 1545, e o mosteiro de Santa Cruz da ordem dominicana, em 1566. Na margem esquerda do Lima, constrói-se em 1561 a capela de São Lourenço e a de São Roque, na estrada de Monserrate. Em 1595, nas imediações desse local, construir-se-ia, mais tarde, a capela de Nossa Senhora da Agonia. A Santa Casa da Misericórdia activa,

[1] MOREIRA, Manuel António Fernandes – "Viana nas suas Origens – de Póvoa marítima a vila e sede do concelho" in *Estudos Regionais*, Boletim Cultural, n.º 12. Viana do Castelo: 1992, pp. 31-33.
[2] Idem, pp. 38-44

em Viana, desde o primeiro quartel do século XV, inicia por volta de 1582 as obras do hospital.

O mosteiro de Santo António dos Capuchos constrói-se em 1612. Entretanto, em 1621, uma nova paróquia, a segunda, é criada com a designação de Nossa Senhora de Monserrate; os Carmelitas Descalços fundam o seu mosteiro em 1625. Cinco anos mais tarde, em 1630, os Cónegos Regrantes de Santo Agostinho iniciam a construção do convento de São Teotónio. O convento das Recolhidas ou o Recolhimento de Santiago, administrado pela Misericórdia, é reedificado em 1663.

No século XVIII, estes templos passarão, na sua maioria, por distintas fases de remodelações arquitectónicas que se farão acompanhar no seu interior por programas decorativos muito marcados pela piedade barroca. O fervor devocional esteve na origem da construção de inúmeras capelas, sob a gestão das elites locais e das confrarias.

Todo este movimento que se desenvolve em paralelo com as construções das infra-estruturas municipais atrairá e acolherá artistas e artífices, de origens e formação diversa, cuja actividade se vê estimulada por uma abastada e diversificada clientela.

O presente artigo debruça-se especialmente sobre a confraria do Santíssimo Sacramento da Igreja Matriz de Viana do Castelo, os investimentos que esta direcciona para os programas ornamentais da sua capela, sacristia, capela-mor e os artistas que ao seu serviço, materializaram, no espaço da colegiada da Matriz de Viana, as suas necessidades, desejos e aspirações.

A nossa selecção considerou, sobretudo, os diferentes ciclos de encomenda de talha e pintura que constituem, para o núcleo estudado, um conjunto de obras únicas produzidas num período correspondente à segunda metade do século XVI até finais do século XIX.

A Fundação da Matriz

A construção da Igreja Matriz de Viana do Castelo tem lugar no início do século XV e termina nos finais do mesmo século na vigência de D. Justo Baldino, bispo de Ceuta que funda em 1483 a colegiada com um arcipreste e cinco cónegos. Em 1538 o arcebispo de Braga, o infante D. Henrique, aumenta para 7 o número de cónegos.[3]

No século XVI iniciam-se as obras das capelas, por iniciativa das confrarias e das famílias mais prestigiadas do burgo, que adquirem e constróem no mesmo espaço as suas capelas funerárias. A este grupo haverá ainda que somar a Mitra Primacial e a Câmara. Sem descurar o papel desempenhado por todos estes agentes, caberá essencialmente às confrarias operar uma série de intervenções nos espaços ocupados pelas suas devoções.

Capela da confraria do Santíssimo Sacramento

As encomendas e os artistas do último quartel do século XVI

As capelas tinham uma utilização privada e corporativa e obedeciam a um esquema conceptual. As estruturas decorativas das capelas das confrarias eram obviamente distintas do coro, da nave da igreja e da capela-mor. Estavam dependentes, entre outras, de questões de área e dimensão e do cumprimento das normas definidas nas Constituições e sujeitas à fiscalização dos visitadores.

---

[3] GUERRA, Luis Figueiredo da – *Archivo Viannense, Estudos e Notas*. Viana do Castelo: 1895, Vol. I, p. 115.

A capela do Santíssimo Sacramento, localizada na cabeceira do lado da epístola, foi fundada em Novembro de 1540. A escritura de 1562 sobre a compra de um terreno por detrás da capela dos Fiéis de Deus, que confrontava com a capela-mor, marcará o início das obras da capela do Santíssimo Sacramento, terminando com a mudança do Santíssimo, então na capela-mor para este novo espaço em 1564.[4]

Figura 1 – Esquema da Igreja Matriz de Viana do Castelo. Capela do Santíssimo Sacramento

Referências à estrutura retabular da capela são expressas em 1572-1573. O douramento desta estrutura seria concretizada entre 1584-1585 pelo mestre pintor Francisco Pandilha que, segundo o contrato que assina, se obriga a executar para o retábulo o painel de Cristo despedindo-se da Virgem e de Santa Maria Madalena, a Última Ceia e o Lava-pés. Este contrato incluía a pintura do sacrário e as figuras das colunas bem como os frisos da abóbada.[5]

Em 1591-1592, o retábulo é intervencionado, as despesas indicam-nos que a Baltazar Moreira foi encomendado um painel para o Santíssimo Sacramento. Este painel viria a ser pintado e dourado pelo pintor Padilha."[6] Refira-se que Baltazar Moreira aparece identifi-

---

[4] Arquivo da Igreja Matriz de Viana do Castelo, Confraria do Santíssimo Sacramento, Livro Primeiro das Escritura e outros Títulos.
Este documento relata que dentro da capela, junto às grades do denominado portal das colunas, existiam cinco campas: três a meio, uma de Martim da Rocha, que fora escrivão da Câmara, e as outras duas dos seus irmãos, João e Gomes da Rocha; as outras duas campas correspondiam: a do lado sul a Martim Barbosa e a do lado Norte a João Martins Rica Rego. A confraria do Santíssimo Sacramento considerava dois destes túmulos lhe pertenceria por serem contemporâneos da construção da capela construída a expensas suas.

[5] Arquivo cit., Confraria do Santíssimo Sacramento, Livro da Receita e Despesa 1571-1609, s/fls.
No fecho das contas correspondente ao período que mediou entre 1 de Junho de 1584 e 30 de Junho de 1585, o tesoureiro, Gonçalo Pereira do Lago e os mordomos Gonçalo Pereira da Rocha e Gaspar Tourinho, em conjunto com o escrivão Oliveiros da Rocha, registaram que da receita que ficou na confraria, na ordem dos 85.000 réis, deviam ser retirados 300 réis para pagar ao pintor Padilha. Esta afirmação será comprovada num documento solto, achado no livro da Receita e Despesa, entre os fólios 103 e 104. Trata-se do contrato que assinaram precisamente os mordomos da confraria, Simão Fagundes e Leonardo de Alpuim, com o pintor Francisco Padilha, para a pintura e douramento do retábulo. Assim, refere o contrato da confraria que o referido pintor executaria para o painel do Evangelho a pintura de Cristo despedindo-se da Virgem e de Santa Maria Madalena; para a parte superior do Calvário a Última Ceia e no painel da Epístola o Lava-pés. Os outros painéis receberiam pinturas com temas a especificar pelos mordomos da confraria. O contrato refere que o valor do ajuste foi de 300 réis, quantia que aparece assinalada nas contas da confraria relativas a 1584-1585.
SERRÃO, Vítor – "A Pintura do Renascimento e do Maneirismo no Noroeste Português (1520-1620)" in *Do Tardogótico ó Manierismo. Galicia e Portugal: As relacións artísticas entre Gallicia e Portugal*, ed. Fundación Pedro Barrié de la Maza, Fundação Calouste Gulbenkiam, 1995, pp. 263-266. Vítor Serrão, atribui a André Padilha, actividade que documenta entre 1525 – 1561, a autoria das duas tábuas dos topos do respalde do arcaz da sacristia da confraria do Santíssimo Sacramento, que representam "Jesus Cristo despedindo-se da Virgem" e o Lava-pés", proveniente, segundo o autor, do retábulo de Pêro Vaz de Caminha (1533-1534). Mas de facto a autoria destes painéis, aparece referido no contrato que Francisco Pandilha, sobrinho de André Padilha, assinou com a confraria do Santíssimo Sacramento por volta de 1585. Este pintor foi estudado também pelo autor que situa a sua actividade entre 1559-1589. Francisco Pandilha esteve ao serviço da Câmara de Viana do Castelo e terá pintado três retábulos da Misericórdia de Caminha.

[6] Arquivo cit., Confraria do Santíssimo Sacramento, Livro da Receita e Despesa 1571-1609, fls. 301 – 334

1 – Cristo despedindo-se da Virgem e de St.ª M.ª Madalena

2 – Lava-pês. Sacristia

cado como o autor do retábulo da igreja da Misericórdia, mandado executar em 1573, volta a ser chamado por esta instituição para executar a obra da nova sacristia em 1579. Em 1596, fará o retábulo da igreja do mosteiro de São Bento.

O retábulo será consertado, pintado e dourado em 1594-1595, data que corresponde à encomenda das cortinas em tafetá carmim executadas pelo alfaiate Jerónimo Cardoso, segundo o feitio do alfaiate António Maciel.[7]

As encomendas da capela – Século XVI

Data	Tipo de obra	Oficiais	Ofício	Proveniência
1584-1585	Pintura e douramento do retábulo da capela	Francisco Pandilha	Mestre Pintor	Viana do Castelo
1591-1592	Execução de um painel para o retábulo	Baltazar Moreira	Mestre Carpinteiro	Viana do Castelo
1594-1595	Encomenda de cortinas de tafetá carmim para o retábulo	Jerónimo Cardoso António Maciel	Mestre Alfaiate Mestre Alfaiate	Viana do Castelo

As obras do século XVII

As obras que arrancam no alvor do século XVII estão directamente relacionadas com a encomenda de umas grades de ferro para a capela da confraria. Obra executada em 1600, pelo armeiro de Vila Nova de Cerveira, Francisco Gomes.

[7] Idem, ibidem

Nesta obra intervieram o mestre pedreiro vianense António Pires, provavelmente António Pires o Velho, nomeado pela Câmara de Viana, em 1620, como perito para acompanhar as obras de alvenaria e carpintaria da igreja Matriz, e o pintor Bento Padilha que as pintou e dourou.[8]

A estrutura retabular da capela é intervencionada em 1646 pelo entalhador e carpinteiro vianenses, Peratudo e Manuel Gonçalves. A encomenda da pintura e o douramento do retábulo será feita em 1659 ao mestre pintor dourador local Francisco Fernandes Pinto.[9]

Em 1669 é chamado para a execução de uma nova tribuna o imaginário João Lopes Caminha. Este imaginário foi contratado em 1680 pela confraria do Espírito Santo para executar o novo sacrário da capela da referida confraria.[10]

As encomendas da capela – Século XVII

Data	Tipo de obra	Oficiais	Ofício	Proveniência
1600	Execução das grades de ferro para a capela	Francisco Gomes António Pires Bento Padilha	Armeiro Pedreiro Pintor	Vila Nova de Cerveira Viana do Castelo
1646	Intervenção no retábulo	Peratudo Manuel Gonçalves	Entalhador Carpinteiro	Viana do Castelo
1659	Pintura e douramento do retábulo	Francisco Fernandes Pinto	Pintor/dourador	Viana do Castelo
1669	Execução da nova tribuna	João Lopes Caminha	Imaginário	

As obras do século XVIII

Para a capela, a confraria encomendaria, em 1719, dois anjos tocheiros, pintados pelo mestre pintor Francisco Rodrigues.[11] Este pintor executou em 1718, em parceria com o pintor André Cardoso, a pintura e douramento do retábulo da capela do Espírito Santo. Em 1720, ao serviço da Misericórdia de Viana, pintaria o "grotesco" do zimbório, o altar-mor e os panos da porta.

O retábulo existente na capela da confraria foi executado em 1743-1744 pelo mestre entalhador local António Rodrigues Pereira. A obra do tecto da capela, em talha, estava

[8] Arquivo cit., Confraria do Santíssimo Sacramento, Livro da Receita e Despesa, 1571 – 1609, fls. 400 – 415v.. Documenta-se a actividade de Bento Padilha na Misericórdia de Viana do Castelo desde 1588 até 1593. SERRÃO, Vítor – "A Pintura do Renascimento e do Maneirismo no Noroeste Portugês..., ob. cit., pp. 263-266.
[9] Arquivo cit., Confraria do Santíssimo Sacramento, Livro da Receita e Despesa 1626-1649, fls. 135 – 181v. O entalhador Peratudo e o carpinteiro Manuel Gonçalves foram contratados pela confraria do Espírito Santo, em 1645, para proceder a acrescentos no seu retábulo. O retábulo do Espírito Santo foi também ele pintado e dourado pelo mestre pintor dourador local Francisco Fernandes Pinto.
Documenta-se a actividade do entalhador Peratudo, também referido como imaginário ao serviço da confraria do Espírito Santo, entre 1651-1657. Trabalhou para a confraria dos Mareantes entre 1652 – 1656. O carpinteiro Manuel Gonçalves esteve ao serviço da confraria do Espírito Santo da Matriz entre 1645-1691. Da sua actividade destacamos o acrescento das grades da capela daquela confraria em 1677 e a sua participação nas obras da torre da sacristia, em 1690-1691. Foi contratado pela confraria de São Nicolau para assentar, em 1639, o retábulo da sua capela.
[10] Arquivo cit., Confraria do Santíssimo Sacramento, Livro da Receita e Despesa, 1699 – 1732, fls. 1 – 34
[11] Arquivo cit., Confraria do Santíssimo Sacramento, Livro da Receita e Despesa, 1699 – 1732, fls. 180 – 204v.

3 – Capela do S. Sacramento

4 – Retábulo da capela do S. Sacramento

5 – Pormenor do remate do tecto da capela do S. Sacramento

integrada no contrato assinado com António Rodrigues Pereira. Estas obras estariam concluídas em 1747, porquanto despendem, nesse ano, 800 réis com o arcipreste João Monteiro da França por ter benzido o altar e o sacrário.[12]

António Rodrigues Pereira foi o autor do retábulo e tribuna da capela-mor da igreja da freguesia de Areosa executado em 1745; executou, em 1747, todo o madeiramento da igreja do Espírito Santo da vila dos Arcos de Valdevez; em 1755 está a trabalhar no forro da capela de Nossa Senhora do Carmo da extinta igreja paroquial de Nossa Senhora de Monserrate em Viana do Castelo; apresenta, entre 1759-1760, o lance para a obra do retábulo da capela da confraria de Nossa Senhora do Rosário da igreja do mosteiro de São Domingos de Viana do Castelo, entregue ao bracarense José Álvares de Araújo.

Os pintores douradores Manuel José de Gouveia de Viana e Francisco Machado de Barcelos adjudicariam, em 1752, a obra de pintura e douramento do retábulo da capela do Santíssimo Sacramento. A escritura de ajuste incluía também as pinturas do arco e grades da capela bem como as três portadas.

Manuel José de Gouveia e Francisco Machado adjudicarão, em 1753, a pintura e douramento do retábulo da confraria das Almas da Matriz de Viana. Esta dupla de mestres pintores/douradores executará, em 1754, a pintura e douramento do retábulo e tribuna da igreja do recolhimento de Santiago e em 1759 estão ao serviço da confraria de São Miguel Arcanjo da Matriz de Viana para pintar e dourar o retábulo da sua capela.

As encomendas da capela – Século XVIII

Data	Tipo de obra	Oficiais	Ofício	Proveniência
1719	Pintura e douramento dos Anjos tocheiros	Francisco Rodrigues	Pintor/dourador	
1743-1744	Execução do novo retábulo	António Rodrigues Pereira	Entalhador	Viana do Castelo
1752	Pintura e douramento do retábulo	Manuel José de Gouveia Francisco Machado	Pintores /douradores	Viana do Castelo Barcelos

[12] Arquivo cit., Confraria do Santíssimo Sacramento, Livro dos Acórdãos, 1718 – 1802, fls.41 – 42; 52 – 52v.; 53v. – 54v.

A 24 de Janeiro de 1806 a Mesa da confraria do Santíssimo Sacramento reúne de emergência, na sequência do fogo que havia assolado a igreja quatro dias antes, a acta desta reunião permite-nos confirmar que o incêndio não terá afectado a capela, entretanto fechada para se proceder a limpezas e pequenos reparos.

Na década de 30 do século XIX, os relatos que os documentos da confraria traduzem sobre o estado da igreja Matriz, são bem elucidativos da decadência do templo. A confraria tomará a iniciativa de identificar os meios necessários para prosseguir com a reconstrução da igreja, decisão apoiada pelas restantes confrarias e pelos devotos. A confraria do Santíssimo Sacramento e todas as outras confrarias que se haviam mudado para a igreja da Misericórdia em 1806 (excepto a confraria do Santo Nome de Jesus dos Mareantes), regressam à Matriz no dia 24 de Junho de 1832, precisamente no dia da festa do Santíssimo Sacramento, com grande pompa e em cortejo processional.[13]

A sacristia

As obras da sacristia iniciam em 1588. O mestre pedreiro relacionado com parte desta obra e designado como "oficial de fino", foi Jerónimo da Lomba que trabalhará em parceria com o mestre pedreiro Gaspar Pires, ambos da freguesia de Afife de Viana do Castelo. Para este espaço, terá sido encomendado em 1596 um retábulo.[14]

Em 1640 dá-se início às obras de ampliação da sacristia. A confraria adquire, em Junho desse mesmo ano, umas casas sobradas, propriedade de Francisco Rodrigues ausente no Brasil e de sua mulher Genebra de Araújo, que como sua procuradora, consumará a venda ao tesoureiro da confraria, Gaspar Caminha do Rego, fidalgo da casa real. Estas casas, sitas por detrás da igreja e por isso contíguas à sacristia, foram vendidas por 110.000 réis.[15] A descarga da despesa de 1640-1641 refere que as casas "custarão acabadas e consertadas como consta da conta que esta junto a escritura 211.580 reis pera o que os mordomos paçados deicharão 100.000 reis [...]."[16]

Os oficiais da confraria deliberaram, em 1724 para "ornato, utilidade e conservação da fábrica da confraria", mandar fazer um arcaz em pau-preto com ferragens de latão dourado com respalde em talha e quadros colocados lateralmente, com um crucifixo ao centro. Decidem também mandar executar dois guarda-roupas, um destinado à sacristia em pau-preto com ferragens de latão dourado para os paramentos comuns, sobrepelizes e depósito do cálice e outro na denominada "primeira casa", feito em madeira de castanho, para acondicionamento de toda fábrica de prata.[17]

O arcaz foi encomendado ao mestre entalhador Luís Barbosa. Este entalhador, referido também como torneiro, natural de Ponte de Lima, trabalhou para a confraria do Espírito Santo da Matriz de Viana, assentando, em 1718, as grades em pau-preto da capela daquela confraria; em 1720 está a intervir na tribuna do retábulo da capela da mesma confraria e em 1724-1725, em sociedade com o escultor Pedro Salgado, executa a obra de adaptação

---

[13] Arquivo cit., Confraria do Santíssimo Sacramento, Livro dos Acórdãos, Livro dos Acórdãos, 1803 – 1879, fls.59v. – 60

[14] Arquivo cit., Confraria do Santíssimo Sacramento, Livro da Receita e Despesa 1571-1609, fls. 200-248; 337-397v.

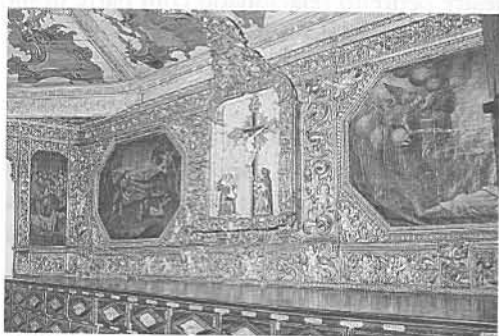
[15] Arquivo cit., Confraria do Santíssimo Sacramento, Livro Primeiro das Escritura e outros Títulos, fls. 10-12v.; 15-16.

[16] Arquivo cit., Confraria do Santíssimo Sacramento, Livro da Receita e Despesa 1626-1649, fls. 104-124v.

[17] Arquivo cit., Confraria do Santíssimo Sacramento, Livro dos Acórdãos 1718-1802, fl. 8v.

da tribuna da capela-mor da igreja Matriz vianense, ao serviço da confraria do Santíssimo Sacramento.

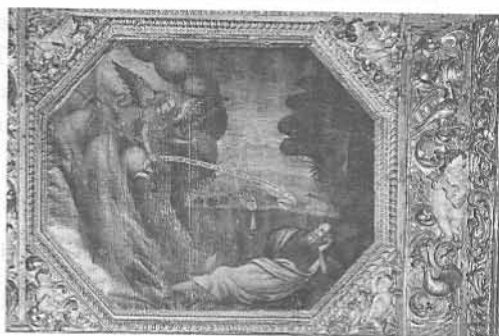
As ferragens de latão dourado, destinadas ao arcaz, foram encomendadas no Porto e executadas pelo mestre latoeiro, Manuel dos Santos. O douramento foi da autoria do mestre José Fernandes.

O respalde de talha destinado a este equipamento foi adjudicado ao mestre entalhador Pedro Salgado natural de Vila-Nova de Famalicão. Este entalhador executará, em 1721, as caixas do órgão da igreja da Misericórdia de Viana do Castelo, segundo o risco de Manuel Pinto Vilalobos.

6 – Respalde da sacristia

7 – Pormenor do nicho central
Respalde da sacristia

A ladear o nicho central do respalde, foram colocados dois painéis, representando Sanção e Elias, obra da autoria do pintor André Cardoso. Este pintor reformou também as duas telas, de Francisco Pandilha. André Cardoso dourará o resplendor do nicho central que receberia um crucifixo, obra da autoria do mestre entalhador Luís Barbosa. Os engastes da cruz, resplendor, título e cravos, executados em prata, são obra do ourives Rodrigo da Silva.

No guarda-roupa, em pau-preto, embutido na parede, trabalhou o mestre pedreiro Jerónimo de Oliveira. O feitio do móvel deveu-se aos mestres carpinteiros Manuel da Rocha e

8 – Painel representando Sanção.
Respalde da sacristia

9 – Painel representando Elias.

10 – Forro do tecto da sacristia

Luís da Rocha. André Cardoso executou a pintura do interior do guarda-roupa.[18]

O pintor vianense Manuel José de Gouveia executará, em 1757, a pintura do forro do tecto da sacristia e a do oratório desse mesmo espaço, incluindo o estofo da imagem da Senhora.[19]

A capela-mor

A capela-mor da igreja Matriz de Viana do Castelo pertencia à Mitra Primacial de Braga sendo por isso obrigada à sua fábrica. Esta tutela não impedia que a confraria do Santíssimo Sacramento tivesse uma forte ingerência no espaço, ora pressionando a Mitra para a conclusão das obras a que era obrigada, ora gerindo directamente a tribuna e camarim do retábulo-mor e até encomendando equipamentos e artefactos decorativos, destinados às festas e cerimónias solenes.

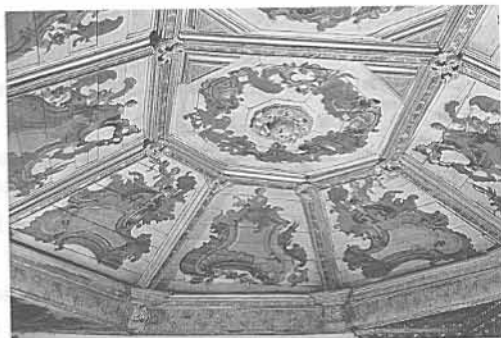
As despesas da confraria correspondentes a 1694 assinalam que, para a execução da tribuna da nova capela-mor, estavam a ser arrecadadas as esmolas dos devotos e dos Mesários.

As obras de ampliação da capela-mor, da responsabilidade da Mitra bracarense, estavam estruturalmente concluídas em 1696 (isto é: alvenaria, madeiramentos, painéis e forros). Para a sua conclusão era necessário proceder à colocação do revestimento azulejar e do retábulo. Quanto ao azulejo, o administrador das obras, José Fernandes Braga, concretizará a encomenda na Holanda, em Amesterdão.

Estas obras estariam ainda por concluir em 1705. A sua interrupção deveu-se à morte do arcebispo D. João de Sousa Meneses. [20]

O retábulo e tribuna seriam executados, por iniciativa da confraria, em 1707. Estas estruturas foram adjudicadas ao mestre entalhador Francisco Gonçalves da Silva.[21] O douramento do retábulo foi concretizado em 1721. O contrato da obra foi celebrado entre a Mitra e o pintor vianense Manuel Cardoso do Vale. Este documento esclarece que o mestre pintor douraria toda a máquina retabular excepto a tribuna por pertencer à confraria. Esta será dourada no mesmo ano, pelo mesmo mestre pintor/dourador.[22]

No século XIX e após o incêndio de 1806 que atingiu a capela-mor, as acções da confraria vão centrar-se na recuperação deste espaço. A actual estrutura retabular patente na capela-mor, terá sido provavelmente executada entre 1835 e 1838. Precisamente em Junho de 1838, a Mesa decide proceder à reparação da tribuna do retábulo-mor, entretanto danificada pela humidade. O douramento da estrutura retabular é executado no ano seguinte, um termo de Mesa da confraria do Espírito Santo, datado de quatro de Janeiro de 1839, refere que "como hia ser dourado o retábulo da capella mor, não se poderia este anno fazer-se nella o calvário [...]." [23]

---

[18] Arquivo cit., Confraria do Santíssimo Sacramento, Livro da Receita e Despesa 1699-1732, fls. 237-240v.

[19] Arquivo cit., Confraria do Santíssimo Sacramento, Livro da Receita e Despesa 1730-1779, fls. 155v. – 188v.

[20] Arquivo cit., Confraria do Santíssimo Sacramento, Livro da Receita e Despesa 1651-1699, fls. 157 – 161

[21] Arquivo cit., Confraria do Santíssimo Sacramento, Livro da Receita e Despesa 1699-1732, fls. 59 – 87v.

[22] Arquivo Distrital de Viana do Castelo, Livro de Notas, Tabelião: CIDELO, Estevão Gomes de, 5º Ofício, fls. 81v. -82

[23] Arquivo da Igreja Matriz de Viana do Castelo, Confraria do Santíssimo Sacramento, Livro dos Acórdãos 1803-1879, fls.75 –75v. e Confraria do Espírito Santo, Livro dos Acórdãos 1777 – 1891, fl. 119v.

A sanefa do arco-cruzeiro foi também encomendada pela confraria e estava a ser executada 1864. Seria dourada em 1867.[24]

Os púlpitos da igreja terão sido mandados executar e colocados pela confraria, na altura das obras de recuperação da Matriz, as varandas e balcões destes equipamentos e toda a obra de talha, incluindo as sanefas que encimam estas estruturas, foram executados em 1857-1858, pintadas e douradas em 1859.

A confraria detinha igualmente a posse do coro por ter sido fabricado a expensas suas nos finais da década de 50 do século XIX. [25]

Conclui-se, com base nesta documentação, que grande parte do estímulo gerado, desde o século XVI até ao século XIX, em matéria de dinâmicas construtivas na igreja paroquial de Santa Maria Maior, se deveu à confraria do Santíssimo Sacramento.

Esta corporação laical aparece assim, por comparação com as restantes da Matriz de Viana, uma das mais prestigiadas, não só pelo perfil social dos seus membros, a elite da vila ou pelos avultados rendimentos que detinha, mas também pelo facto de ser responsável pela gestão do espaço mais importante da igreja, a capela-mor. Configurando-se como agente das encomendas artísticas, a confraria do Santíssimo Sacramento, terá ajudado a incrementar a acção das oficinas e a actividade dos artistas e oficiais não só locais mas também dos núcleos urbanos de proximidade.

11 – Retábulo da capela-mor

12 – Sanefa do arco-cruzeiro

13 – Grades do púlpito da nave do lado da Epístola

14 – Grades do coro

[24] Arquivo cit., Confraria do Santíssimo Sacramento, Livro dos Acórdãos 1803-1879, fls. 208; 230-231v.
[25] Arquivo cit., Confraria do Santíssimo Sacramento, Livro dos Acórdãos 1721-1863, fls.310v.-313.

José da Costa e Silva.
Um arquitecto português em terras brasileiras

Regina ANACLETO[*]

O arquitecto José da Costa e Silva nasce na Vila de Povos, próximo de Lisboa, a 25 de Julho de 1747 e, em 1769, por ordem de D. José, parte para Bolonha (Itália) na companhia de João Ângelo Brunelli, com quem, em Portugal, iniciara a sua formação; levava na bagagem, como exigência real, a obrigatoriedade de se dedicar exclusivamente ao estudo da arquitectura civil.

Brunelli era conhecido como sendo um dos matemáticos e astrónomos mais reputados do seu tempo; clérigo secular e professor na cidade bolonhesa, foi um dos cientistas que D. João V chamou a Portugal, a fim de integrar a expedição que também englobava Landi e se destinava a mostrar graficamente a delimitação das fronteiras do Brasil, com destaque para as nordestinas.

Costa e Silva, naquela cidade italiana, inicia os estudos com Petronio Francelli, professor da Academia Clementina e, quando o mestre se transfere para Veneza, escolhe para o orientar Carlos Bianconi, reputado professor, que, em 1754, recebera na sua casa de Bolonha, Winckelman, o bem conhecido teorizador do neoclassicismo; também ele, no ano de 1778, abandona o discípulo e parte para Bera.

A par com os estudos arquitectónicos, aprofunda, com mestres bolonheses de reconhecido mérito, conhecimentos de geometria e de aritmética, noções de perspectiva, de mecânica e de hidrostática. Ganha vários prémios na Academia Clementina de Bolonha e, em 1775, apenas com 28 anos de idade, é nomeado, por unanimidade, Académico de Honra.

Reconhecendo já que a um arquitecto, tal como a um historiador da arte, 'saber ver' é absolutamente necessário, viaja por Génova, Veneza, Florença, Roma, Vicenza (onde admira as obras de Palladio), toma contacto com as ruínas de Pompeios e de Ercolano, vê o palácio de Caserta (riscado por Vanvitelli e concluído em 1752) e, antes de regressar, apresenta o projecto de um palácio real à romana Academia de S. Lucca, o que lhe permitiu ser considerado Sócio de Mérito daquela prestigiosa escola.

Quando se encontrava ainda na Itália, em 1779, a corte portuguesa convida-o para vir ocupar, na Universidade de Coimbra, o lugar de lente na cadeira de arquitectura, mas recusa a honra e regressa ao nosso país no ano seguinte.

Depois da chegada a Portugal, e antes de se responsabilizar pelos trabalhos relacionados com o Real Palácio de Nossa Senhora da Ajuda, cometimento que vai dividir com Francisco Xavier Fabri, fora, em 1789, encarregado pelo visconde de Cerveira e ministro da Fazenda de riscar o edifício do Erário Régio, que se devia construir no Alto da Cotovia,

[*] Professora da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (Instituto de História da Arte). Académica correspondente da Academia Nacional de Belas-Artes (Lisboa), da Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid) e da Academia Fortalezense de Letras (Ceará).

próximo do Colégio dos Nobres e da Fábrica das Sedas. Contrariamente ao que se verificara no Porto e em Coimbra, onde o neoclassicismo (e o protoneoclacissismo) já há muito que havia feito a sua aparição, este foi o primeiro edifício público a ser planeado na capital dentro dos novos cânones.

Costa e Silva era, desde 1781, professor de arquitectura civil na Real Academia do Desenho, criada por D. Maria I através do alvará de 23 de Agosto desse mesmo ano e que funcionava em Lisboa, certamente no edifício do Colégio dos Nobres; acumulava também o cargo de arquitecto das obras do Real Erário, função para que Sua Majestade o nomeara a 16 de Maio de 1791.

O imóvel, destinado a guardar os tesouros régios e a servir de Torre do Tombo, iniciara-se em 1795, mas não passou da segunda fiada de cantaria acima do nível solo, embora se tenham de ter em conta algumas das fabulosas estruturas das fundações que ainda subsistem na actualidade; em 1833, terraplenaram o local, a fim de urbanizar a zona e dar lugar à Praça do Príncipe Real, ideada por Rafael da Silva Castro.

O projecto do Erário Régio inspira-se, claramente, em modelos do tratado de Serlio[1] e Costa e Silva aplica também no edifício os ensinamentos de Algarotti[2] que, em Bolonha, e não só, na segunda metade do século XVIII, ocupava lugar de destaque no debate crítico-filosófico que então se desenvolvia na Itália, em torno da arquitectura.

Em 1792 foi encomendado a Costa e Silva, por um grupo de capitalistas ainda ligados à burguesia fomentada por Pombal, um teatro que se destinava a substituir o que Bibiena erguera quarenta anos antes e se sumira com o terramoto. Pina Manique, que via nele uma fonte de rendimento para a 'sua' Casa Pia, apoia a iniciativa.

O edifício devia ombrear com os existentes nas outras cidades europeias e apresentar um estilo novo e moderno, consentâneo com o tipo de pessoas que o encomendara e com a substituição dos *castrati* por mulheres, facto que deve ser realçado, até porque representativo de uma mudança de mentalidade.

Sete meses depois de iniciadas as obras, o novo edifício, completamente pronto, foi inaugurado, atribuindo-se-lhe o nome de S. Carlos, alegadamente em homenagem a D. Carlota Joaquina que havia acabado de dar à luz a infanta D. Maria Teresa, sua primeira filha.

Costa e Silva, conhecedor das casas de espectáculo que então se erguiam na Europa, com particular destaque para as da Itália, inspirou-se na fachada, como bem se pode observar, na do seu congénere milanês, saído do lápis de Piermarini; contudo não se pode enjeitar, no que respeita ao interior, uma certa proximidade ao homónimo de Nápoles, comprovada por um corte deste teatro existente no espólio brasileiro do arquitecto.

---

[1] Sebastiano Serlio (1475-1554), apesar de pintor e de arquitecto, tornou-se conhecido por ter redigido o *De Architettura*, publicado em seis partes entre 1537 e 1551, embora ampliado com a integração dos seus desenhos em 1575. Trata-se do primeiro livro escrito sobre arquitectura, cuja finalidade era mais prática do que teórica e o primeiro a codificar as cinco ordens. Proporcionava aos construtores um amplo reportório de motivos. Serlio, nascido e formado em Bolonha, cerca de 1514 partiu para Roma, onde permaneceu até 1527. Peruzzi, que foi seu mestre, ofereceu-lhe os planos e os desenhos que utilizou para ilustrar o seu livro. De Roma passou-se a Veneza e, em 1540, foi chamado para a França.

[2] O conde Francesco Algarotti (1712-1764), espírito enciclopédico e cosmopolita, nasce em Veneza e morre em Pisa, residindo grandes temporadas em Paris, em Londres, em Petersburgo e na corte de Frederico II da Prússia. Os seus escritos abarcam uma gama de assuntos muito vasta e estendem-se desde um newtonismo *pour les dames*, típica mostra de uma certa curiosidade de divulgação da ciência própria do período da ilustração, até ao *Progetto per ridurre a compimento el regio museo de Dresde* (1742), uma das primeiras propostas destinadas a propiciar a organização científica e histórica de um museu. Ocupou-se da pintura, da poesia e, de forma específica, da arquitectura, tendo publicado, entre 1742 e 1763, as *Lettere sopra l'archittetture* e, em 1753, a *Saggio sopra l'archittetura*, onde explicita as ideias de Carlo Lodoli.

Sortes diferentes para o Erário e para a casa de espectáculo: o primeiro, de iniciativa estatal, não se construiu; a segunda, fruto do empenho de particulares, demorou sete meses a erguer-se.

D. Maria Francisca Benedita, quarta filha de D. José e uma das chamadas princesas-artistas, nesse mesmo ano de 1792, em memória de seu marido e sobrinho, um outro D. José, encarrega Costa e Silva de riscar um edifício que devia ser construído em Runa (nas proximidades de Torres Vedras) e servir, simultaneamente, de residência palaciana da jovem viúva e de hospício para inválidos militares.

Poderíamos ainda enumerar muitas outras obras saídas da pena do alarife, mas não me quero alongar, nem, contudo, deixar de referir um outro edifício que penso poder atribuir a José da Costa e Silva: trata-se do solar da Brejoeira situado próximo de Monção que, na altura pertencia aos Velhos de Moscoso, família poderosa, muito próxima da casa reinante, a viver na capital. A construção do imóvel começa em 1806 e termina ou é interrompida em 1834, mas parece, no entanto, ter sido riscado dois anos antes. Desconhece-se o autor do projecto, embora a sua semelhança estética com o paço da Ajuda permita pensar num artista lisboeta, quiçá mesmo no próprio Costa e Silva. O palacete evidencia-se de imediato pela imponência e volume da sua massa arquitectónica e foi-se erguendo sob a orientação do mestre pedreiro Domingos Pereira, natural de Vila Nova de Cerveira, facto que explica os aspectos decorativos arcaizantes apresentados pela nobre fachada, em completo desacordo com a linearidade estrutural do paramento; mas se pensarmos na cultura arquitectónica periférica do mestre pedreiro director dos trabalhos e no facto de o projectista ter traçado o risco a quilómetros de distância e de jamais se haver deslocado à Brejoeira, fácil se torna compreender este desiderato.

D. João VI, em Novembro de 1807, parte para o Brasil acompanhado por mais de 12.000 pessoas e, no ano seguinte, estabelece a corte na cidade do Rio de Janeiro, depois de, anteriormente, haver aportado transitoriamente na cidade de Salvador.

As obras do Paço da Ajuda iam-se arrastando penosamente; no reino, cada vez se construía menos[3] e D. João VI, instalado no Brasil, lembrava os bons serviços do arquitecto português que ele muito acarinhara e seu avô mandara estudar em Itália; por isso, em 1811, ordena a José da Costa e Silva que se transfira com a família para a corte do Rio de Janeiro, apesar dos seus quase 65 anos.

O arquitecto leva na sua companhia três irmãs, duas sobrinhas e um criado e é-lhe autorizado embarcar "nove caixotes com os pertences da sua ocupação, doze baús com fato, dois caixotes com garrafas de vinho, duas barricas com farinha, duas latas com bolacha, um barril com manteiga, galinhas, presuntos, um bácoro, loiça e outros mantimentos indispensáveis"[4].

Costa e Silva, que era Primeiro Arquitecto das Reais Obras, embarca na nau S. Sebastião e chega ao Rio de Janeiro no dia 24 de Julho, dia em que deram "fundo neste porto, estando presente Sua Alteza Real, o qual andava no mar, para ver a nossa entrada; e quando o seu escaler se chegou ao pé da Nau, S. A. me viu e me fez a honra de me cha-

[3] Comprova bem esta minha afirmação a nota existente no Arquivo Público Nacional do Rio de Janeiro, enviada ao rei a 16 de Janeiro de 1815 pelo almoxarife da 'Casa das Obras e Paços Reaes', João Henrique de Azevedo, e que dizia textualmente: "Senhor No dia Oito deste Corrente mez faleceo Joze Manoel de Carvalho Negreiros Architecto Geral da Casa das Obras e Paços Reaes, que tinha o Ordenado de Oito centos e cincoenta mil reis; O que ponho na Real Presença de Vossa Alteza Real como tambem que de presente não há precisão de semelhante Emprego, porque não há Obras nos Reaes Paços desta Administração da Casa das Obras.".

[4] Grafia e pontuação actualizadas.

mar por nome e de saudar-me com a mão. No dia, seguinte que foi o de S. Tiago, desembarcamos e eu fui logo ao Palácio beijar a Real mão de S. Alteza, o qual me recebeu com muito agrado, e me disse diante de todos, que se tinha lembrado de mim porque me estimava. Não deixarei de participar a V.ª S.ª os grandes favores que tenho recebido do Conselheiro Joaquim José de Azevedo. Ele logo que a Nau deu fundo, mandou duas pessoas a bordo, com um grande refresco e um papel com quarenta moedas para as despesas que me pudessem ocorrer, mandando-me dizer que já tinha casas prontas para mim e que podia desembarcar com a minha família; e depois de estar em terra me mandou, por oito dias contínuos, o almoço e jantar, com grande magnificência. O mesmo conselheiro se encarregou dos meus interesses, os quais logo pôs na presença de Sua Alteza e o mesmo Senhor foi servido despachar-me com o título de Arquitecto Geral de todas as obras Reais, mandando que todas os ordenados que eu vencia em Lisboa, por várias repartições, me fossem aqui pagos pelo Tesoureiro da Casa Real, Joaquim José de Azevedo; deste modo, eu tenho a satisfação de ter todos os meus ordenados em uma só folha, e também os meus pagamentos sempre prontos, e sem papel, o que não é de pouca consequência, nas presentes circunstâncias"[5].

Na mesma carta, escrita em 18 de Agosto de 1812 ao "Senhor Intendente" referia que "agora darei a V.a S.a huma breve relação desta Cidade, e lhe confesso que achei o original muito melhor do retrato que della me fazião em Lisboa, pois aqui á abundância, tanto de mantimentos como de fazendas de toda a qualidade ainda que os comestives que vem da Europa são algum tanto caros, porem isso não hé de estranhar. O local do pais não hé mau, e seria mais agradavel se ouvesse mais industria em cultivar os terrenos; eu tenho observado que aqui produzem quase todas as frutas e ortaliças do Reino, e se não á nella mais abundancia hé pela negligencia dos habitantes.".

No Rio de Janeiro, embora, em 1810, já ocupasse o posto de arquitecto da Real Casa das Obras, João da Silva Moniz, Costa e Silva foi nomeado Arquitecto Geral de todas as Obras Reais.

A verdade, porém, é que o artista, no Brasil, quase não deixou obra de vulto conhecida, pois, dos documentos existentes e da sua correspondência deduz-se que colaborava nas muitas transformações, restauros e acrescentos então em curso, mas que riscava de raiz poucos edifícios, até porque, naquele momento e na corte portuguesa sediada no Rio, deviam ser necessárias mais adaptações do que planificações de grande fundo.

Mesmo assim, sabe-se que em Agosto ou Setembro de 1813, D. João VI mandou Costa e Silva a Salvador (Baía), a fim de se inteirar dos estragos que as copiosas e continuadas chuvas haviam ocasionado na cidade e de, certamente, emitir a sua opinião avalizada sobre a reconstrução dos imóveis afectados. O arquitecto, para se deslocar, utilizou o bergantim Falcão. Também aí, na antiga capital do reino, lhe foi solicitado, para além de uma opinião relacionada com o embelezamento do Passeio Público, o seu contributo na construção de um monumento comemorativo da estada do futuro D. João VI na cidade, aquando da sua passagem para o Rio. O artista português apontou para a forma de obelisco, alegando ser esta a estrutura que mais se adequava ao fim em vista.

Planificou, cerca de 1815, algumas modificações na igreja de Nossa Senhora do Carmo, templo que passara a funcionar, após a chegada da corte ao Rio de Janeiro, como Capela Real.

[5] Grafia e pontuação actualizadas.

Desenhou dois sarcófagos para D. Pedro Carlos, falecido em Maio de 1812; o infante, casado com a princesa D. Maria Teresa, a única que gravitava em torno do pai, porque os outros filhos se mostravam mais próximos de D. Carlota Joaquina, era sobrinho e genro de D. João VI. Depois de escolhido o projecto, o "Maosoleo [...] se mandou executar em Lisboa e pos em pratica o Celebre Machado de Castro, e no Rio de Janeiro assentou hum mao pedreiro Inglez no Convento de S. Antonio desta Corte.".

Embora no Brasil seja aceite como dado adquirido que a intervenção na casa da Quinta de S. Cristóvão saiu do lápis de José Pedro Pézerat, a verdade é que, partindo da comparação e análise dos elementos disponíveis, não se chega linearmente a esta conclusão[6].

Em 1816, integrando a missão francesa, o pintor Jean Baptiste Debret desembarca no Brasil, onde vai permanecer durante quinze anos.

No ano seguinte, o artista Thomas Ender, fazendo parte da Expedição de Exploração Natural-científica, chega àquele 'continente'. Esta Expedição Austríaca, nome pelo qual ficou conhecida, era composta por um conjunto de sábios que gravitavam em torno da princesa Leopoldina, filha do imperador austríaco, mulher do príncipe herdeiro D. Pedro. Ender deixou a então colónia portuguesa, logo em 1818.

Os dois artistas passam ao papel a casa da Quinta da Boa Vista, que se erguia no centro de uma grande plantação de cana-de-açúcar, e fora "oferecida" ao futuro D. João VI pelo seu proprietário, o rico negociante Elias António Lopes.

Debret inclui na sua obra *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, Tomo terceiro, uma prancha com quatro vistas da casa de campo e descreve-a num apontamento explicativo, bastante minucioso e longo.

No que respeita à data de 1816 relacionada com S. Cristóvão, o artista contradiz-se um pouco, pois, no início da nota introdutória à prancha 20 afirma que "podemos ver à nossa chegada um dos quatro pavilhões projectados para os cantos do edifício já terminado" e, mais à frente, na descrição refere que o número um (o primeiro das quatro vistas que publica) "mostra o aspecto da casa térrea oferecida em 1808 a D. João VI"; contudo, no referido desenho não se vislumbre qualquer torreão. Ora, se Debret chega ao Brasil em 16, não parece possível que, em simultâneo, veja uma coisa (que relata) e desenhe outra; além disso se nos socorrermos da iconografia legada pelos dois artistas verificamos que existe em ambas as vistas uma enorme similitude, o que nos leve a deduzir que, em 1817 (data da chegada de Ender), ainda se não tinha verificado qualquer intervenção no imóvel.

O mesmo Debret vai dando conta da progressão evolutiva das transformações e, por ele, ficamos a saber que "um arquitecto inglês, de passagem pelo Rio de Janeiro, substituiu à simplicidade uniforme dessa chácara uma decoração exterior de estilo gótico", bem como que essa "primeira inovação [...] data de 1816". Se se pode aceitar como certa a informação relacionada com o autor do projecto, o mesmo não acontece, como atrás se demonstra, no que concerne à data. Além disso, penso poder afirmar, depois de observa-

---

[6] Toda esta análise relacionada com o autor do projecto de remodelação da casa da Quinta da Boa Vista, ou seja, do palácio de S. Cristóvão, resulta do cotejamento dos documentos existentes no Rio de Janeiro (Biblioteca Nacional e Arquivo Público Nacional) respeitantes ao arquitecto José da Costa e Silva e da consulta de Jean Baptiste DEBRET, *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, Tomo terceiro, Belo Horizonte/S. Paulo, Itatiaia/Universidade de S. Paulo; *Thomas Ender no Brasil. 1817-1818. Aquarelas pertencentes à Academia de Belas Artes em Viena*, Áustria, Adeva, 1997 [Catálogo da exposição realizada no Rio de Janeiro e em São Paulo]; Sousa VITERBO, *Diccionario historico e documental dos architectos, engenheiros e constructores portuguezes ou ao serviço de Portugal*, vol. I e II., Lisboa, Imprensa Nacional, 1899, 1904.

das as imagens, que este "gótico" tem mais de exótico e de arcaizante, do que da gramática decorativa do estilo.

A alteração da casa da quinta da Boa Vista proposta pelo inglês deve ter sido iniciada em torno de 17, porque antes de 1818 o referido alarife sai do Brasil e, tanto as obras da fachada, como as do torreão, já se encontravam, se fizermos fé em Debret, terminadas.

Jean Baptiste continua a fornecer dados e refere que "logo após a solenidade da coroação do rei e do casamento do Príncipe D. Pedro, exigindo o castelo nova reforma, a corte encarregou um arquitecto português, então empregado como pintor de cenários (Manuel da Costa), o qual, naturalmente, voltou ao estilo português. Assim ficaram as coisas até 1822 [...]".

Façamos aqui uma breve pausa para dizer que Manuel da Costa era conhecido como artista de arquitecturas efémeras e pintor decorativo, mas que, após a morte de José da Costa e Silva, acontecida em 21 de Março de 1819, o monarca o nomeia, a 4 de Agosto, Arquitecto da Casa Real. Deve ter sido nesta altura que o rei lhe entrega o cometimento de trabalhar na antiga casa de campo, mas não me parece que este artista tenha o gabarito necessário para projectar o segundo torreão de S. Cristóvão, começado a construir-se já depois da independência do Brasil.

José da Costa e Silva, nos seus documentos, afirma ter riscado uma fachada para o palácio da antiga chácara da Boa Vista. Será que em 1822 o então Arquitecto da Casa Real não vai utilizar o risco saído da mão do seu antecessor?

Manuel da Costa deixa o mundo dos vivos em 1826, facto que "levou o imperador a contratar um jovem arquitecto francês (Pezerat) [...] o qual apresentou projectos de completa remodelação, infinitamente preferíveis pela pureza de estilo".

O comentário de Debret não causa estranheza: era um francês a falar de outro francês e certamente que ao primeiro seriam mais agradáveis e familiares as linhas de Pezerat a inserirem-se numa linguagem pré-Haussmanniana, do que as rígidas, mas harmoniosas, formas neoclássicas de Costa e Silva.

O companheiro de Grandjean de Montigny não afirma que o projecto afrancesado tivesse conhecido execução, até porque, quatro anos antes já se havia começado a construir o segundo pavilhão, logo, bem antes de ter recaído sobre José Pedro a responsabilidade da obra. É também, mais ou menos por esta data, que o artista propõe a Sua Majestade Imperial um projecto de aformoseamento do parque que rodeava o palácio[7].

Em 1831, deixam o Brasil D. Pedro I, que entretanto abdicara a coroa imperial a favor de seu filho, Jean Baptiste Debret e Pedro José Pezerat. Nessa altura, "o exterior do segundo pavilhão bem como a fachada do edifício principal já se achavam terminados" e desde então "até 1836, o palácio imperial não sofreu nenhuma reforma". Afirmação que causa alguma estranheza, se se pensar que Debret partiu em 31 e começa a publicar, entre 1834-1839, em Paris e na casa Fermin Didot et Frères a sua obra *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. Saliente-se que, nesta data, a fachada de S. Cristóvão apresentava um torreão de linhas clássicas num dos ângulos e um outro, se se quiser "gótico" (no meu entender, a remeter para formas orientalizantes), no outro.

Sintetizando, diremos que nos ficam algumas quase certezas e muitas dúvidas. Entre as primeiras salientaremos a intervenção "gótica" do arquitecto ou "pedreiro" inglês, o alçado saído do punho de José da Costa e Silva para o palácio de S. Cristóvão, a incapaci-

[7] Este projecto encontra-se arquivado na secção de iconografia da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

dade de Manuel da Costa, feitor de arquitecturas efémeras e pintor de cenários, homem que não possuía formação arquitectónica conhecida e, consequentemente, incapaz de apor no papel e no terreno um torreão com a qualidade do da Boa Vista e ainda a não utilização do projecto pezeratiano, dado que quando o engenheiro foi encarregado de prosseguir com a obra, a construção do torreão já se iniciara quatro anos antes; de entre as segundas apontarei a incerteza de saber se Manuel da Costa seguiu, ou não, o projecto de Costa e Silva e a ignorância do momento em que foi substituído o torreão "gótico" do inglês por outro, gémeo do que se começara a construir em 1822, bem como o nome do artista a quem foi cometida esta incumbência.

Constato, contudo, a grande similitude entre S. Cristóvão, do Rio de Janeiro, e Nossa Senhora da Ajuda, de Lisboa, o que me leva a apontar para a atribuição da fachada do primeiro ao arquitecto português que D. João VI tanto estimava; a hipótese não parece descabida até porque se sabe que Costa e Silva projectou uma fachada para o imóvel.

Esta similitude entre os dois palácios pode ser posta em causa, na medida em que se torna fácil apontar à fachada lisboeta uma maior linearidade e à brasileira um certo barroquismo arcaico, decorrente da movimentação impressa pelos torreões e pela zona central. Contudo, será bom não esquecer que o projectista de S. Cristóvão teve de se confrontar com a existência de um torreão construído pelo inglês e com uma zona central de aparato, esta resultante da intervenção do estrangeiro ou da de Manuel da Costa.

Há também que equacionar a intervenção do Arquitecto Geral de todas as Obras Reais no destruído teatro de S. João. É verdade que Debret refere que o Largo do Rocio "um dos mais antigos do Rio de Janeiro" se situa "na extremidade da cidade primitiva" e "adquiriu grande importância em 1808, por ocasião da construção do teatro da corte, cuja fachada é um belo ornamento e se assemelha, ao que se diz, à do Teatro Real de S. Carlos, em Lisboa". O francês chega ao Rio em 1816 e pode não ser muito exacto na indicação da data, uma vez que até se trata de uma obra realizada antes da sua vivência carioca; por isso, porque Costa e Silva, autor do lisboeta teatro de S. Carlos, aportou na baía de Guanabara em Julho de 1812 e pela semelhança mais do que notória entre as duas casas de espectáculo, não me repugna a sua atribuição ao alarife português.

Riscou, a fim de ser construído no sítio de Mata-cavalos, um soberbo e sumptuoso palacete para o barão do Rio Seco, Joaquim José de Azevedo, que anteriormente mandara edificar uma morada no Largo dos Ciganos. Coloco a hipótese de a nomenclatura deste Largo ser a versão popular do do Rocio, porque Debret afirma que aí se erguia "a residência do *Conde de Rio Seco*, extravagante realização do arquitecto inglês que restaurou o Palácio de S. Cristóvão em estilo gótico.". Mata-cavalos não ficava muito distante do Largo do Rocio.

Mais uma vez, funcionando como urbanista, é da sua responsabilidade o projecto, concretizado ou não, da chamada Praça do Capim.

O monarca, certamente por causas que se relacionavam com aspectos económicos e políticos, sobretudo motivados pela distância que medeava entre o Brasil e a Europa (tinha de ser reconhecido por todos os governos europeus), só foi aclamado rei quase dois anos depois da morte de D. Maria I, acontecida a 20 de Março de 1816.

A varanda que serviu para a "CEREMONIA DA FAUSTISSIMA ACCLAMAÇÃO DE S. M. O SENHOR D. JOÃO VI. REI DO REINO UNIDO de Portugal e do Brasil, e Algarves, Cellebrada no Rio de Janeiro em 6 de Fevereiro de 1818", tem sido atribuída a Costa e Silva, mas a verdade é que o seu projecto pertence a João da Silva Moniz.

Contudo, não se sabe muito bem quais as razões que estiveram por trás do afastamento de Costa e Silva a quem fora encomendada, em primeira-mão, a referida estrutura efémera. O português não aceitou o facto de ser preterido por um arquitecto que considerava menos competente e sem formação.

A mágoa do artista, tantas vezes tão maltratado, ressalta na "Relação de q. o Ill.mo e Ex.mo Snr Thomaz de Vila Nova Portugal Comprou ao Architecto Jose da Costa e Silva e mandou guardar em a Real Bibliotheca", onde, na página 59, se encontra arrolado um "Alçado ñ acabado q. o Autor projectava para a varanda da Acclamação de Sua Mag.de N. B. Ignora-se a razão porque lhe mandarão parar com este risco".

Realmente existe, na secção de iconografia da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, este esboço que, no verso, tem escrito pelo punho de Costa e Silva: "Aclamação de S M".

O arquitecto português, nesta altura, já se encontrava bastante doente e, para a época, com avançada idade, pois rondava os setenta e um anos, por isso e talvez porque sentisse a morte a aproximar-se e não tencionasse regressar a Lisboa, em Setembro de 1818, vendeu as suas colecções de desenhos, de pinturas, de estampas, de camafeus, de moldes e os livros aos poderes públicos por 1:600$000 réis (ou reais), destinando-se à Real Biblioteca todo o espólio, com excepção dos modelos, dos camafeus e das pinturas, que deviam ser integrados no acervo do Museu Real.

Levou para o Rio de Janeiro tudo o que podia recriar o ambiente da sua cultura neoclássica e universalista: a sua biblioteca, a sua importantíssima colecção de desenhos, os objectos de arte e todos os documentos relacionados com a sua carreira, desenvolvida tanto na Itália, como em Portugal.

A maior parte deste espólio foi adquirido em Itália durante o tempo da sua formação, como atestam as cartas que então escreveu a Inácio da Cruz Sobral; o facto permite-nos colocar a hipótese, quase certeza, de estarmos perante um coleccionista.

Esta sua faceta não tem sido relevada, mas mostra que José da Costa e Silva, o arquitecto preferido de D. João VI, era um homem moderno e integrado, a todos os níveis, no espírito e na cultura da época.

Morre no Rio de Janeiro a 21 de Março de 1819.

Orientação bibliográfica

Nota: O presente trabalho resulta de uma investigação ainda em curso, por isso se omite o *aparatu critico*; referem-se apenas as fontes e as obras de consulta mais relevantes utilizadas na sua elaboração.

1. Fontes manuscritas e icononímicas

Arquivo da Academia das Ciências de Lisboa; Arquivo da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais; Arquivo da Torre do Tombo; Arquivo Histórico do Ministério das Finanças; Arquivo Histórico do Ministério das Obras Públicas; Arquivo público Nacional do Rio de Janeiro; Biblioteca Nacional de Lisboa. Secção de desenhos. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Secção de iconografia; Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Secção de manuscritos;

2. Obras de consulta

ALVES, Artur Motta, *José da Costa e Silva, Engenheiro-Arquitecto. Subsídios para a sua biografia*, "Anais das bibliotecas, museus e arquivo histórico municipais", ano VI, Abril-Setembro, Lisboa, 1936.

AMBROSINI, Ana Maria; MARQUES, Luiz; MORSELLI, Raffaella, *Disegni italiani della biblioteca nazionale di Rio de Janeiro. La collezione Costa e Silva*, Pesaro, Amilcare Pizzi, 1995.

ANACLETO, Regina, *Neoclassicismo e romantismo*, em *História da arte em Portugal*, vol. 10, Lisboa, Alfa, 1986 BENEVIDES, Francisco da Fonseca, *O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa. Desde a sua fundação até à actualidade*, Lisboa, 1883.

CANCIO, Francisco, *O Paço da Ajuda*, Lisboa, 1955.

CARVALHO, Ayres de, *Os três arquitectos da Ajuda. Do "rocaille" ao neoclássico*, Lisboa, 1979.

CARVALHO, Ayres de, *Portugal, o Brasil e as artes. Séculos XVIII-XIX*, em *D. Pedro d'Alcântara de Bragança. 1798-1834. Imperador do Brasil. Rei de Porutgal*, s/l, Palácio de Queluz, 1986, p. 60-79.

CRUZ, Manuel Ivo, *O teatro nacional de S. Carlos*, Porto, Lello & Irmão, 1992. *D. Pedro d'Alcântara de Bragança. 1798-1834. Imperador do Brasil. Rei de Porutgal*, s/l, Pálacio de Queluz, 1986.

DEBRET, Jean Baptiste, *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, Tomo terceiro, Belo Horizonte/S. Paulo, Itatiaia/Universidade de S. Paulo

ESCRIVANIS, Augusto Carlos de Souza, *Descripção do Real Asylo de Invalidos Militares em Runa*, Lisboa, 1882.

FERNANDES, Cybele Vidal Neto, *O ensino artístico em Portugal e no Brasil no início do século XIX. Uma contribuição ao estudo do tema. A arte no espaço atlântico do Império Português*, em *III Colóquio Luso-brasileiro de História da Arte*, Évora, 1997, p. 89-101. *Imperatriz D. Leopoldina, testemunho de vida e atuação*, Rio de Janeiro, Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1997 [Simpósio comemorativo do bicentenário de nascimento da Imperatriz D. Leopoldina. 1797-1997].

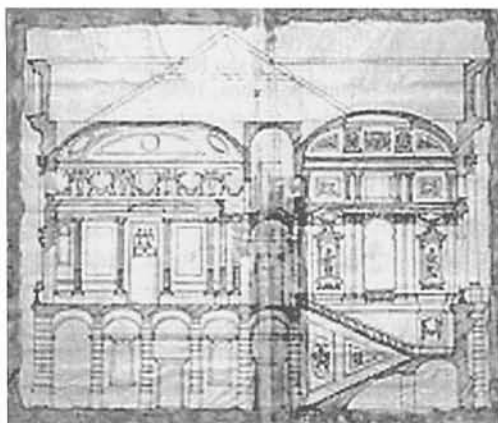
MELLO Júnior, Donato, *Nicolau António Taunay, precursor da missão artística francesa de 1816 ao solicitar emprego a D.João VI*, "Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro", 327, Brasília – Rio de Janeiro, 1980, p. 5-18.

MENDONÇA, Emília Isabel Mayer Godinho, *António José Landi (1713-1791). Um artista entre dois continentes*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação para a a Ciência e Tecnologia, 2003. PEREIRA, Sónia Gomes, *O Rio de Janeiro na primeira metade do século XIX. A persistência da herança portuguesa. A arte no espaço atlântico do Império Português*, em *III Colóquio Luso-brasileiro de História da Arte*, Évora, 1997, p. 79-89. *Rio de Janeiro capital d'além-mar na colecção dos museus Castro Maya*, Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 1994.

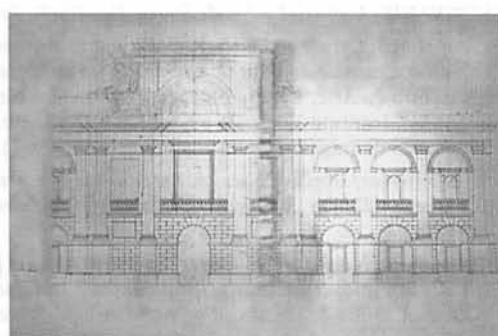
SANTOS, P. Luiz Gonçalves dos, *Memoria para servir à historia do Reino do Brasil...*, tomo 2, Lisboa, Imprensa Régia, 1825.

SEQUEIRA, Gustavo de Matos, *O Palácio Nacional da Ajuda. Resenha histórica*, Lisboa, s/e, 1961.

SOUSA, Abade de Castro e, *Elogio histórico de José da Costa e Silva*, "Archivo de Architectura Civil. Jornal da Associação dos Architectos Portuguezes", 1, 1.ª série, Lisboa, 1865, col. 9-13. *Thomas Ender no Brasil. 1817-1818. Aquarelas pertencentes à Academia de Belas Artes em Viena*, Áustria, Adeva, 1997 [Catálogo da exposição realizada no Rio de Janeiro e em São Paulo].

VITERBO, Sousa, *Diccionario historico e documental dos architectos, engenheiros e constructores portuguezes ou ao serviço de Portugal*, vol. I e II., Lisboa, Imprensa Nacional, 1899, 1904.

01. José da Costa e Silva. Corte do Teatro de S. Carlos

02. Rio de Janeiro. Palácio de S. Cristóvão

03. Lisboa. Palácio de Nossa Senhora da Ajuda

04. José da Costa e Silva. Projecto inacabado para a Varanda da Aclamação

A Madeira e a mobilidade no Mundo de Expressão Portuguesa de Artistas e Artífices. A necessidade de constituição de um banco de dados para Artistas e Artífices no mundo de Expressão Portuguesa.

*Rui CARITA**

A ilha da Madeira foi o primeiro passo da constituição do vasto espaço da *Expressão Portuguesa* e, especialmente com o Brasil, veio a constituir um diálogo privilegiado no campo da mobilidade de artistas e artífices. Dada a sua posição estratégica no quadro do Atlântico, constituiu-se assim como um ponto de passagem quase obrigatório para todo o trânsito marítimo ao longo dos séculos XVI a XIX, que uniu a Europa ao Novo Mundo. Graças às possibilidades actuais dos meios de informação e das várias experiências em curso de constituição de redes, pensamos que seria de todo o interesse a constituição de uma base de dados alargada, iconográfica e documental, que permitisse não só reconstituir o percurso em ambos os sentidos dos vários artistas e artífices pelo vasto mundo de Expressão Portuguesa, como até dos materiais e das formas de expressão vinculadas pelos mesmos. É assim com o apoio de uma base de dados informática que fazemos esta nossa apresentação.

A posição da Madeira no quadro da Expansão Europeia dos séculos XV e XVI

A expansão portuguesa do século XV, iniciada pela conquista de Ceuta, em 1415, praça em terra firme e na costa marroquina do Mediterrâneo, rapidamente passou a privilegiar a ocupação das Ilhas Atlânticas, já mais ou menos referenciadas e com outras condições de segurança e possibilidades económicas de subsistência. Assim, em 1419 explorava-se oficialmente o arquipélago da Madeira, tendo o povoamento decorrido a partir de 1420 a 1425 e, em 1433, o reconhecimento do arquipélago dos Açores, decorrendo o respectivo povoamento nas décadas seguintes[1].

A exploração da costa africana decorreu nos anos seguintes, sendo a costa de Arguim, por exemplo, explorada em 1443, por Nuno Tristão. Pouco tempo depois se constituiu uma feitoria na pequena ilha central do pequeno arquipélago frente a esta costa, que rapidamente se transformou num importante entreposto de comércio de escravos, peles, couros e ouro[2].

---

* Prof. Catedrático da Universidade da Madeira.

[1] Temos nos últimos anos, com outros historiadores, abordado a *História da Madeira*, que pela nossa parte constitui 7 volumes, assim como cerca de duas a três dezenas de comunicações e artigos, devendo o último volume, respeitante ao período de 1834 a 1910, ser editado nos últimos meses deste ano de 2005.

[2] É muito dispersa a bibliografia sobre este castelo-fortaleza. A obra mais completa deverá ser a de Théodore Monod, *L'Ile d'Arguim (Mauritanie). Essai Historique*, Lisboa, 1983, Instituto de Investigação Científica Tropical. O castelo de Arguim foi construído em 1461 nessa ilha, por Soeiro Mendes, recompensado depois com a sua alcaidaria. Distava cerca de 12 quilómetros do continente africano e na sua proximidade ficava a ilha dos Couros, principal centro de comércio de peles de toda a costa. Para Sul ficavam as ilhas das Garças, Naar e

Seguiram-se as explorações das ilhas de Cabo Verde e da costa da Guiné, do Golfo e, depois, das ilhas de São Tomé, Príncipe e Fernando Pó[3].

A manutenção desta acção ao longo da costa africana contou com a colaboração das novas ilhas povoadas, quer através de pessoal aí formado, quer do reabastecimento de provisões. A Madeira, por exemplo, encontrava-se profundamente ligada a esta área desde a exploração do pequeno arquipélago de Arguim e da fundação do castelo, pagando algumas vezes os reparos do mesmo e os mantimentos para a guarnição. Com o avanço das técnicas de navegação e a necessidade de navegar em arco no Atlântico Norte, o castelo e a feitoria foram perdendo interesse, ao longo do século XVI, a pouco e pouco, apenas ali se mantendo uma pequena guarnição. Os contínuos ataques corsários de franceses, ingleses e holandeses, entretanto, também dificultaram a já precária situação da velha feitoria[4].

O aumento do trânsito no Atlântico e a fixação dos portugueses noutras áreas a partir dos meados do século XVI, levaram à decadência de Arguim. Em breve era insustentável a manutenção ali de uma guarnição, perante a pressão corsária europeia dessa época. Assim, e embora ainda tenha sido ampliada a sua fortificação, sob risco do arquiteto Leonardo Turriano, a pequena fortaleza acabou por ser conquistada por forças holandesas, em 1638 e, alguns anos depois, também o seria por forças inglesas. Ainda foi recuperada pelos holandeses, até que em 1678 foi arrasada por forças francesas. Como memória, para a Madeira, ficou o título do bispo do Funchal e de Arguim, que para aquela costa nomeava vigários e ouvidores[5], embora, em princípio, ali não se deslocassem.

A referência que aqui fazemos às relações da Madeira com Arguim, remete para a lenda que depois a colónia madeirense sustentou na cidade da Baía e que de que falaremos mais à frente. As relações privilegiadas da Madeira mantiveram-se com os restantes arquipélagos atlânticos, como Cabo Verde e São Tomé e Príncipe. O povoamento destes arquipélagos teve como modelo o efetuado na Madeira e para os mesmos foram mesmo enviados quadros já ali nascidos. Para as novas sés, quer da Ribeira Grande, em Cabo Verde, quer

---

Tider. Para se ter uma imagem da importância então desta área, basta reparar na mercê de D. Afonso V a Soeiro Mendes que, para além da alcaidaria, recebia uma tença anual de "*doze escravos ou escravas, ou ouro que os valham*". Esta quantia ainda era acautelada da inflação da época, pois que o documento especifica: "*escravos ou ouro que os assim valha ao tempo que os assim resgatarem*" (IAN/TT. *Chancelaria de D. Afonso V*, L°. 8, fl. 88; Évora, 26 de Julho de 1464).

[3] Embora e nos meados e finais do século XV se encontrem referenciados alguns Fernando Pó, um desses, e navegador, era nessa época vereador da câmara municipal do Funchal.

[4] Por esta área da costa africana no início da exploração passaram entre outras, a caravela que Zarco enviou até ao Cabo dos Matos, falecendo junto a Arguim o navegador Álvaro Fernandes, sobrinho do capitão do Funchal, em 1445. Tinham passado no mesmo ano por Arguim, Garcia Homem de Sousa, genro de Zarco; Diogo Afonso, Deniz Eanes da Grã e João Porto, todos com assento na Madeira e integrando a expedição de Antão Gonçalves da Câmara. Da capitania de Machico saíram também apoios para estas expedições à área de Arguim, tendo inclusivamente participado nas de 1445, Tristão da Ilha, primeiro capitão de Machico e o navegador Álvaro de Ornelas, que no regresso aproveitaram para saquear as costas das Canárias, capturando população guanche que trouxeram para a Madeira. Cf., entre outros, IAN/TT, *CC.*, P. II, 38-5, 3 de Abril de 1513. *Atestação de João de Freitas, fidalgo da casa del Rei e Executor das suas dividas na Ilha da Madeira e de Antão Álvares, cavaleiro, sobre chegar ao porto de Machico, Gonçalo Fernandes, mestre de um navio de Sua Alteza vindo do castelo de Arguim e trazendo cartas de Fernão Pinto para os Regedores e adiantado lhe mandarem vender mantimentos para o dito castelo, cujo teor vai incluso no documento.*

[5] O historiador insular, Jerónimo Dias Leite (século XVI), era vigário de Arguim e cónego da Sé do Funchal, onde tomou posse em 1572 (meia prebenda) e 1590 (prebenda inteira), escreveu, a pedido do Dr. Gaspar Frutuoso, a *História do Descobrimento da Ilha da Madeira e da descendência nobilíssima dos seus valorosos capitães*, de que existem várias versões, e que só veio a ser publicada em 1949, em Coimbra, por João Franco Machado. Cf., também, IAN/TT, *Chancelaria da Ordem de Cristo*, L° 12, fl. 215 v. Nomeação do vigário do castelo de Arguim: padre Gaspar Zuzarte, 28 de Maio de 1626.

de São Tomé, igualmente a antiga diocese-mãe do Funchal mandaria relíquias e alfaias e, ao longo do século XVII, por exemplo, dada a difícil situação económica do arquipélago de Cabo Verde, o pagamento do clero seria mesmo feito pela alfândega da Madeira.

Ao longo do século XVI o destino prioritário dos madeirenses foi o Estado Português da Índia, para onde seguiram a grande maioria dos filhos segundos da pequena nobreza insular, embora, pontualmente, também alguns herdeiros directos, como Jordão de Freitas, da vila de Santa Cruz, senhor das ilhas de Amboim e Sirona, por mercê do rei de Ternate, em 1531, assim como capitão do Moluco, em 1533 e os irmãos Abreu e os Cabral, da vila da Calheta. A saga ter-se-ia iniciado com Lopo Mendes de Vasconcelos, um dos muitos netos de João Gonçalves Zarco, que casara com uma filha de Paulo da Gama, passando à Índia em 1502, com a segunda armada do almirante Vasco da Gama. O filho, Manuel de Vasconcelos, casaria em Goa com a célebre Isabel da Veiga, que se distinguiu com o marido no primeiro cerco de Diu, em 1538.

A partir dos meados do século XVI, no entanto, toda essa actividade começa a desviar-se para o quadro do Atlântico e, especialmente, para o Brasil. O inicial interesse era a constituição de um ponto de apoio para o caminho marítimo para a Índia, mas a breve trecho era o local de excelência da emigração madeirense.

A Madeira e o Brasil

À distância de mais de 500 anos, colocar a Madeira como ponto e base essenciais do inicial povoamento, senão mesmo o primeiro reconhecimento, do imenso continente brasileiro, não só parece querer comparar uma gota de água com um oceano, como igualmente parece envolver aspectos quase chauvinistas. Mas temos de ver o assunto no quadro dos séculos XV e XVI e, assim, o assunto parece ganhar uma outra perspectiva e acuidade.

A ligação da ilha da Madeira ao imenso continente brasileiro é, muito provavelmente mesmo anterior à descoberta oficial. Muito possivelmente, teriam partido da Madeira, em inícios ou meados de 1493, as primeiras caravelas que exploraram e demarcaram concretamente a localização do território brasileiro, para incorporá-lo na área afeta à coroa portuguesa, definida no futuro Tratado de Tordesilhas assinado no seguinte ano de 1494.

As queixas sobre a partida de várias caravelas da Madeira datam de 1493, quando os Reis Católicos já haviam conseguido o aval do papa Alexandre VI para um meridiano a 100 léguas de Cabo Verde. As iniciais evasivas de D. João II em relação à deslocação das caravelas da Madeira viriam depois a ter confirmação pelo embaixador Rui de Pina e, em breve, o Rei passaria a impor um meridiano a 370 léguas, enviando para tal Rui de Leme e Duarte Pacheco Pereira a Tordezilhas, parecem não deixar muitas dúvidas de que só em 1494 se passou a saber com precisão por onde convinha ao rei português que passasse o célebre meridiano. Alguns anos depois, no seu *Esmeraldo de Situ Orbis*, Duarte Pacheco Pereira viria mesmo a mencionar ter estado em terra firme, muito para Ocidente de Cabo Verde, então por volta de 1498. Parece assim ainda ter havido uma nova viagem de confirmação da localização do Brasil, por altura da viagem de Vasco da Gama à Índia e antes da tomada de posse oficial feita em 1500 por Pedro Álvares Cabral[6].

[6] Apresentámos ao *Colóquio Internacional As Ilhas e o Brasil*, organizado no Funchal pelo Centro de Estudos Históricos do Atlântico, em 19 a 24 de Março de 2000, a comunicação "A Madeira e o Descobrimento do Brasil", ed. CEHA, Funchal, 2000, pp. 135 a 147.

O povoamento insular atlântico serviu de *modelo*, não só administrativo, comprovado pelas capitanias implantadas no Brasil, que tinham como modelo as constituídas nas Ilhas no século XV, mas ainda urbanístico, como aconteceu depois na fundação da cidade do Salvador da Baía. O governador geral Tomé de Sousa fez-se acompanhar então para o Brasil, para além de um mestre das obras reais, Luís Dias, por um lugar-tenente insular, Francisco do Canto, serviço que depois agradeceu para o pai do mesmo.

O provedor das armadas de Angra, Pero Anes do Canto, com *regimento* desde 1520, tinha levado a cabo nas décadas anteriores a reformulação da vila e do porto de Angra, que num breve lapso de tempo se impunha a todo o Arquipélago. Em 1534 era elevada a cidade e sede de bispado, a par de Cabo Verde, São Tomé e Goa, dentro do arcebispado do Funchal, criado pouco antes, em 1526. O interesse dos Açores no segundo quartel do século XVI está também patente na presença do primeiro prelado, D. Agostinho, logo em 1537, embora depois tenha regressado ao continente e sido provido no bispado de Lamego.

O governador geral Tomé de Sousa escreveu ao provedor das Armadas da cidade do Salvador, em 4 de Agosto de 1549 e referia assim a acção de Francisco do Canto: "*E se lá* (em Lisboa, pois Pero do Canto estava então em Angra) *ouvirdes dizer que eu fiz cá uma cidade, ele a fez, e há tanto de vosso em tudo, que não sei que maior ganho eu posso dizer dele que este*"[7]. Na nova câmara da Baía, entretanto, tinha já assento o fidalgo madeirense Diogo Moniz, que se fizera acompanhar para o Brasil do "*seu criado*" António de Freitas, na sequência do que inúmeros membros dessas famílias seguiriam igualmente para a América do Sul.

Nos inícios da segunda metade do século XVI seguiram para o Brasil vários elementos ligados à cultura açucareira e, nos anos seguintes, elementos nascidos na Madeira continuavam a integrar a nova câmara da cidade do Salvador da Baía, registando-se igualmente a presença de madeirenses na área de São Vivente e de Santos. A partir dos meados e finais do século XVI, o imenso continente brasileiro foi o principal destino da emigração madeirense, situação que se manteve até muito recentemente. Em breve fixavam-se na área da Baía inúmeros membros das famílias Aragão, Moniz e Barreto, da capitania de Machico, de que o elemento mais conhecido será João Fernandes Vieira, o chamado libertador de Pernambuco, depois governador do Paraíba e capitão-general de Angola e que, até à sua morte, em 1681, manteve relações com a terra natal, chegando a pedir à Misericórdia do Funchal que lhe reservassem lugar adequado para a montagem do seu carneiro fúnebre.

O caso de Santo António de Arguim, o primeiro padroeiro de Salvador da Baía

Nos finais do século XVI teria sido encontrada nas praias de Itapoã, cidade do Salvador da Baia, Brasil, uma imagem de Santo António, que foi dada como proveniente da fortaleza de Arguim, na actual costa da Mauritânia e daí termos insistido acima nesse aspecto. A fortaleza teria sido então saqueada por protestantes franceses e a imagem de Santo António, depois de maltratada, lançada ao mar. O seu aparecimento nas costas da cidade foi considerado milagroso e foram-lhe pedidas graças em função do que a Câmara o elegeu como seu primeiro padroeiro. Dadas as ligações da Madeira à velha fortaleza de

[7] Padre Manuel Luís Maldonado, *Fénix Angrense*, 1º vol., Angra do Heroísmo, 1990, p. 172. Desenvolvemos este tema no IV Congresso de História da Bahia – Salvador 450 anos, 27 de Setembro a 1º de Outubro de 1999: "A fundação de São Salvador da Baía e as ilhas atlânticas", actas que aguardam publicação.

Arguim e a contínua presença de madeirenses nas instâncias superiores da Baía, parece poder adivinhar-se um quase *lobby* insular por detrás de toda esta história[8].

A lenda é vinculada por Frei Jaboatam, o cronista franciscano da segunda metade de setecentos[9], que escreveu que constava do arquivo do convento da Baía uma narrativa de 1595, segundo a qual uma frota teria partido de França com o objetivo de destruir a cidade da Baía. Os capitães dessa frota eram três *luteranos* franceses, como o mesmo refere. Passando pela pequena fortaleza portuguesa de Arguim nas costas de África, atacaram a população, a igreja e destruíram a fortaleza. Apoderaram-se aí da imagem de Santo António, a qual foi embarcada em uma das naus, sofrendo zombarias e golpes de espada durante a travessia, acabando por ficar mutilada. Durante a viagem *os hereges* penduraram-no na popa e pediam que o Santo os guiasse para a Baía. Nas costas da Baía a imagem, já não necessária, foi lançada ao mar e, no mesmo dia, um temporal fez naufragar quase toda a frota. Só a nau que conduzia o Santo foi salva, porém seguia desgovernada, indo dar às costas de Sergipe, onde a tripulação arribou. Os náufragos foram, no entanto, presos e *remetidos* para a Baía, sob escolta militar.

Conta ainda o cronista que nas praias de Itapoã, a doze léguas de Salvador, a escolta que conduzia os prisioneiros encontrou a imagem de Santo António de Arguim em pé, apesar da areia movediça e dos ventos. Conduzindo a Imagem também para a Baía, os elementos da escolta encontraram um homem que a solicitou com muita veemência, para a colocar na sua ermida. Este homem era Francisco Dias d'Avila, senhor da Casa da Torre de Garcia d'Avila. Ao tomarem conhecimento, os franciscanos foram buscar o Santo a casa de Garcia d'Ávila e levaram-no solenemente para a igreja de Nossa Senhora da Ajuda e, no dia 23 de Agosto de 1595, a imagem foi conduzida solenemente para o primitivo convento franciscano[10].

A imagem de Santo António passou assim a ocupar o altar reservado geralmente nas igrejas franciscanas a esta devoção, isto é, o altar co-lateral do lado da Epístola e, segundo alguns autores, a 24 de Novembro de 1595, o Santo foi eleito padroeiro da cidade da Baía. A vereação camarária, em 8 de Dezembro de 1597, formou mesmo uma confraria de Santo António de Arguim, *"pelo muito que esta cidade e capitania lhe devia pelos milagres que Nosso Senhor fizera por sua intercessão"*[11]. A confraria era constituída pelos chamados *homens da governança*, com cargos perpétuos, alguns dos quais oriundos da Madeira e ficou com a incumbência de realizar a festa e a procissão do Santo, o que nem sempre cumpriu.

A devoção ainda se mantinha quando da restauração de Pernambuco, em 1654, levada a efeito pelo madeirense João Fernandes Vieira, pelo que a câmara da Baía, em reunião de 22 de Novembro desse ano, mandou rezar uma missa, em acção de graças, no altar de

---

[8] Trabalhamos este assunto com a Prof.ª Maria Helena O. Flexor, da Universidade Federal da Baia/CNPq em 1999. O actual padroeiro da cidade do Salvador é São Francisco Xavier instituído por voto solene do povo, a 10 de Maio de 1686, tendo a confraria dessa invocação sido instalada com capela na Igreja Catedral, em 16 de Setembro de 1755. O culto que havia sido extinto com os demais, em 1828, foi restabelecido em 1860 pela mesma Confraria (cf. *Presidência da Província*, doc. avulso) depois da grande epidemia de *colera morbus*.

[9] Frei António de Santa Maria Jaboatam, *Novo orbe serafico brasílico...*, 1857, v. 1, p. 81. A primeira edição de sua obra foi impressa em Lisboa em 1761.

[10] Essa história foi confirmada por certidão passada a Fr. Francisco dos Anjos, pregador e guardião franciscano, pelo licenciado Pedro do Campo, deão da Sé, depois de inquirir testemunhas, em 1609 (informação de Maria Helena Flexor).

[11] *Actas da Câmara I*, cit. David Ferreira de Gouveia, "Santo António no folclore. Algumas lendas, costumes e devoções que o tempo levou", in *Islenha* nº 6, Funchal, Jan. – Jun. 1990, p. 31.

Santo António na igreja do convento de São Francisco. Com a construção do novo Convento a partir de 20 de Dezembro de 1686, quarta dominga do advento, "*dia memoravel, em que se costuma celebrar nesta casa, a festa do glorioso Santo Antonio, com o titulo de Arguim, pela Câmara*"[12], a capela levantada e dedicada a Santo António de Arguim, ficaria a cargo de uma família Aragão, também natural da ilha da Madeira.

Infelizmente, a "*aparecida*" imagem de Santo António encontrava-se muito danificada no século XVIII, acabando por ser substituída por uma adquirida em Lisboa. Perdeu-se mesmo a antiga indicação de "*Arguim*", passando a imagem a ter a comum designação de Santo António de Lisboa. Tinha também, por certo, desaparecido a antiga influência madeirense na sociedade baiana.

A circulação de Artistas e Artífices

A circulação das armadas entre Portugal e o Brasil fazia-se muitas vezes pela Madeira, assim como pelas vizinhas ilhas das Canárias, como aconteceu com os célebres jesuítas do segundo contingente do padre Inácio de Azevedo, em 1571.

Os jesuítas que se deslocavam para o Brasil estiveram no Funchal um mês, entre Junho e Julho desse ano de 1571, após o que embarcaram, via Canárias, vindo a ser trucidados poucos dias depois ao largo de Tazacorte, à vista da ilha da Grã Canária, onde haviam estado alguns dias[13], pelo célebre pirata hugenote francês Jacques de Sória, o "*pirata da perna de pau*". Os jesuítas seguiam para o Brasil numa armada sob o comando do novo governador do Brasil, Luís de Vasconcelos, mas à saída do Funchal os navios tinham-se separado, sendo sucessivamente capturados por Jacques de Sória. Teria sido poupado somente um estudante jesuíta, perecendo todos os restantes, assim como o governador, família e equipagem, que seguiam na outra nau.

O martírio dos quarenta jesuítas da nau *Santiago* às mãos de um corsário protestante foi uma das mais importantes bandeiras da recentemente instituída Companhia de Jesus. Em breve os quarenta jesuítas eram beatificados, cimentando assim o papel da Companhia na luta contra o protestantismo e consumando-o então num martírio. A passagem pelo Funchal desses jesuítas e, inclusivamente, os locais onde haviam estado constituíram logo património do Colégio, sendo de imediato negociada a compra da quinta do Cardo, nos arredores da cidade, onde os mesmos haviam descansado. Em breve era ali também levantada uma pequena capela dedicada a Nossa Senhora do Pópulo e dotada de um trabalho executado no Funchal por um dos mártires, o noviço e pintor João de Maiorca.

As ligações do colégio do Funchal ao vasto espaço do Brasil teriam sido grandes, importando o Colégio madeira e, inclusivamente, açúcar e exportando, muito provavelmente, vinho de *malvasia* da sua quinta da Fajã. Não temos conhecimento da documentação da execução da sacristia da igreja de São João Evangelista, que deve ter acontecido por

---

[12] Cit. por Maria Helena Flexor, por Pedro Sinzio (O F.M.). *Maravilhas da religião e da arte na egreja e no convento de São Francisco da Baia*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1933; p. 15; *Livro dos Guardiães*, p. 13.

[13] Subsistem hoje nas Canárias ainda elementos da passagem dos Mártires: um cálice, dado como "*Cálice do pressentimento*", em prata e datável de 1540, cálice que segundo a tradição teria sido mordido pelo futuro beato Inácio de Azevedo, quando pressentiu, numa missa celebrada nas Canárias, o seu martírio próximo (igreja de São Francisco de Borja, Las Palmas, Gran Canária, pub. in *La Huella y la Senda*, catálogo de exposição na catedral de Canárias, comemorativa dos 600 anos da fundação da Diocese, Las Palmas de Gran Canaria, 30 de Janeiro a 30 de Maio de 2004, n.º 5.9) e uma larga pintura, intitulada os *Mártires de Tazacorte*, a óleo sobre tela, 217 x 136 cm., de uma oficina local, cerca de 1750 (c.) e hoje no Museu de Arte Sacra da catedral de Santana em Las Palmas, Gran Canária (ibidem, n.º 5.10).

volta de 1720 a 1730 e onde é reconhecível a presença de madeiras oriundas do Brasil, principalmente jacarandá. O mesmo aconteceu na sacristia da Sé, executada pouco tempo depois, de que se conhece todo o andamento do projeto e onde a madeira do Brasil é especificamente referida logo de início, quer para o arcaz, quer para os diversos armários de parede das salas do cabido.

Ao longo dos séculos XVII e XVIII a circulação de artistas e artífices, como igualmente de materiais, era assim uma constante e, se por um lado, nem sempre a documentação identifique corretamente essa circulação, a *viagem das formas*, parafraseando o professor Pedro Dias[14], de inúmeras peças executadas ao longo do espaço lusófono, e não só, confirma-o perfeitamente.

Nos meados do século XVII, por exemplo, uma complicada demanda no Funchal, envolvendo a construção de um aparatoso sacrário para as freiras de Santa Clara, demonstra-o perfeitamente. Em 1665 iniciaram as laboriosas freiras um largo peditório pela cidade do Funchal, recolhendo inúmeras peças de prata para a execução de monumental sacrário, obra entregue ao prateiro Simão Lopes. O sacrário, entretanto não avançava e, as freiras viram-se obrigadas a iniciar novo peditório, sendo a obra então entregue a um conjunto de três prateiros: António Neto, António Araújo e António Soares. O conjunto de sacrário, baldaquino e urna encontravam-se concluídos a 12 de Agosto de 1671, altura em que se apresentou ao público enquadrado por um arranjo de talha do velho mestre Manuel Pereiral e de um entalhador francês até ao momento não identificado.

Documentos posteriores do cartório da confraria do Santíssimo da sé do Funchal parecem indiciar o problema surgido entre 1665 e 1666. Com o prateiro Simão Lopes trabalhava então um outro, José Dias de Araújo, que teria fugido para o Brasil com a prata entregue pelas freiras e pela confraria da sé do Funchal. A Confraria emitiu ainda um mandado para o Brasil, "*para se cobrar ao dito prateiro, que fugiu*", mas nas contas acabou por justificar: "*e não faço nem meto em conta os dois anos de esmolas, que deram os irmãos da Mesa (...) que dei mais do que importava em prata ao prateiro José Dias para o sacrário*", sinal de que nada deve ter sido recuperado[15].

A existência de uma quantidade interessantíssima de pratas religiosas, perfeitamente semelhantes, em Portugal, na Madeira e no Brasil, mas também nas Canárias, por exemplo, como será o caso das navetas em forma de galeão, demonstram o excepcional intercâmbio então existente. Acresce que também teremos de acrescentar intercâmbios com outras áreas, como seja os das possessões castelhanas da América Latina, assunto que só muito recentemente começou a despertar interesse nos nossos investigadores, aguardando-se uma tese a ser defendida dentro das próximas semanas, por exemplo, na Universidade de Coimbra e sobre as complexas relações da foz do Rio da Prata.

Nesta área, temos detectado nos Açores diversas peças provenientes, em princípio, das possessões castelhanas, às quais os portugueses tinham acesso, ao contrário do que acontecia com os castelhanos. A mesma situação ocorria na Madeira desde os finais do século XVI, tendo descendentes da família Teive, por exemplo, assumido o vice-reino do Peru, o caso do vice-rei Diogo de Teive III e, a partir de então, podemos detectar vários elementos na Madeira com a alcunha de "*peru*", por terem estado naquelas paragens.

[14] Pedro Dias, *A viagem das formas*, Estampa, Lisboa, 1995.

[15] Cif nossa *História da Madeira*, III volume, *As Dinastias Habsburgo e Bragança (1600 – 1700)*, SER, Funchal, 1992, pp. 336, 424 e 436.

A existência de pintura das oficinas de Tenerife, nas ilhas Canárias, como as chamadas *Nossa Senhoras del Pino*, a versão canária de Nossa Senhora de Guadalupe, no convento de Santa Clara do Funchal só muito recentemente prendeu a nossa atenção, pois era área que desconhecíamos em absoluto. Nessa seqüência, também no convento de São Gonçalo da cidade de Angra do Heroísmo fomos encontrar um enorme crucifixo, com a imagem de Cristo encimada com enorme coroa de prata dourada e a cruz revestida a prata, dado localmente como proveniente do México, mas o que será assunto a encarar agora de uma outra forma. O revestimento a prata é dado localmente como adquirido em Angra por subscrição dos irmãos da confraria de São Gonçalo, mas todo o trabalho parece indiciar muito mais uma oficina ultramarina, que açoriana. Uma grande imagem de Nossa Senhora da Conceição, uma *imagem-de-roca* com uma enorme crescente de prata em primeiro plano, no mesmo Convento, também nos faz pensar mais numa oficina castelhana, que numa oficina portuguesa.

Para terminar esta área, não poderemos de deixar de referir as oficinas açorianas de carpintaria do século XVI e, nessa seqüência, de embutidos em osso e dente de cachalote, ao longo do século seguinte. Embora sem documentação de apoio suficiente, têm sido dados como oriundas dos Açores uma série de trabalhos em cedro, especialmente arcas *esgrafitadas*, classificadas como de meados do século de quinhentos e dispersos por colecções várias.

No século XVII foi a vez dessas oficinas começarem a produzir cópias de exemplares indo-portugueses, como estantes de missal, onde o marfim é substituído por dente ou osso de cachalote. Os modelos inspiram-se indubitavelmente em exemplares orientais, sendo a execução mais grosseira e para além dos Açores, também já encontramos exemplares noutros locais, como na Madeira.

A situação dos inícios do século XIX

Já abordamos no anterior colóquio a situação das relações da Madeira e do Brasil nesta época, pelo que iremos passar de uma forma mais rápida, mas agora acompanhada de iconografia, assunto-base desta comunicação. Perante a invasão francesa do território português europeu, as cortes portuguesa e inglesa optaram pela retirada da família real de D. João VI para o Brasil. Embora se colocasse explicitamente nas mãos dos ingleses a ilha da Madeira, como controle de acesso ao Estreito de Gibraltar, salvaguardava-se fisicamente a integridade da família real portuguesa, que não ficou assim à disposição de Napoleão, como aconteceu com a sua congénere espanhola. A Madeira desempenhou então um importante papel na estratégia atlântica inglesa, dando guarida às suas forças até haver condições para actuarem nos teatros de guerra continentais.

A Ilha pagou, entretanto, as despesas da armada que transportou a corte para o Brasil e forneceu ainda mão de obras especializada para a instalação da mesma corte no Rio de Janeiro. Dadas as dificuldades de ligação com Lisboa, então ocupada pelos franceses, foi a Madeira chamada a participar no calcetamento das ruas daquela cidade brasileira. Em Agosto de 1812, a pedido da corte do Rio de Janeiro, o governador da Madeira iniciava o envio de vinte e oito calceteiros para aquela cidade. Os primeiros seguiram no brigue *Sabre*, de que era comandante o capitão-tenente Manuel Pereira de Melo, já tendo seguido antes mais dois. Foram então Manuel Teixeira, José Fernandes, Manuel José de Aguiar, Inácio Baptista Camacho com a mulher e dois filhos e ainda Manuel Rodrigues, também com a mulher, seguindo depois no bergantim *Flor de Lisboa*, mais dois, ambos Manuel Fernandes. Os restantes seguiriam no outro navio, já nos inícios do seguinte ano de 1813[16].

[16] Arquivo Regional da Madeira, *Governo Civil*, L.º 198, fl. 77 v. e 89 v. 27 Ago. 1812 e 12 Mar. 1813.

Tendo depois sido solicitado o envio de mais calceteiros, o Governador escusou-se, alegando não haver mais pessoal habilitado nessa área. Pensamos que este pessoal teria trabalhado no Rio de Janeiro enquadrado pelo brigadeiro Francisco de Allincourt, que pouco depois dessa época, em princípio, teria sido o responsável pela montagem do primitivo *calçadão*. O Brigadeiro seria filho de Luís de Allincourt e sobrinho do homónimo sargento-mor Francisco de Allincourt, que em 1767 tinha montado na Madeira a Aula Militar de Geometria e Trigonometria.

Com a paz na Europa e estabilização da corte portuguesa no Rio de Janeiro, impunha-se o casamento de D. Pedro, de acordo com a situação de príncipe herdeiro. No complexo quadro do xadrez europeu à época, a escolha recaiu sobre a arquiduquesa de Áustria, Maria Leopoldina, filha de Francisco II e irmã da imperatriz Maria Luísa, casada com Napoleão Bonaparte[17]. A Princesa tinha ficado de embarcar no porto de Leorne, em Itália e fazer escala na Madeira. O assunto foi imediatamente comunicado ao Governador, em Janeiro e novamente em Abril[18], embora o embarque só viesse a ocorrer em Agosto. Nesse último aviso voltava-se a informar que a "*Sereníssima Senhora Arquiduquesa Carolina Josefa Leopoldina deve chegar nos finais de Julho ou inícios de Agosto*" à ilha da Madeira, para o que se deveria preparar instalações para a Princesa com o devido "*asseio e arranjo na Casa do Governo*", assim como "*uma ponte para o cómodo e decente desembarque da mesma Augusta Senhora*".

A princesa Leopoldina desembarcou logo na manhã do dia da sua chegada à Ilha, "*ocultamente na Pontinha, a passear aí um pouco*" e oficialmente, às quatro da tarde no novo cais da cidade. No dia seguinte, dia 12 às oito horas, assistiu à missa celebrada pelo prelado, saindo a cavalo uma hora depois para, a convite de João de Carvalhal, visitar a Quinta do Palheiro Ferreiro, onde jantou e foi retratada. Reservou a tarde desse dia para visitar a Quinta do Vale Formoso, onde residia então o bispo vigário do Funchal, "*onde passeou e merendou*". A 13 subiu ao Monte também a cavalo, onde às oito da manhã assistiu à missa na Matriz e percorreu algumas quintas dos arredores. Lanchou na Quinta do Prazer, então propriedade do comerciante inglês Robert Page, após o que se retirou para a cidade, embarcando às três horas da tarde desse dia.

A viagem da Princesa ficou documentada pelo pintor Armand Julien Palliere (1784 – 1862), que fazia parte da sua comitiva. O álbum de desenhos aguarelados referentes à viagem é hoje propriedade dos herdeiros de Alfred Allen, encontrando-se numa das suas quintas dos arredores do Porto. Intitula-se *Viagem de Sua Alteza Real a Princesa Leopoldina desde o Porto de Liorne até à corte do Rio de Janeiro, desenhada segundo a natureza a bordo da Nao St. Sebastião que acompanhava SAR. Dedicada por Armand, Julien Palliere das Academias de França, de Hollanda e Bélgica*[19].

[17] O nome que surge nos documentos enviados para a Madeira é *Carolina Josefa Leopoldina*, embora o seu nome fosse Maria Leopoldina Josefa Carolina. Nasceu em Viena a 22. Jan. 1797 e faleceu no Rio de Janeiro, a 11 Dez. 1826. Foi mãe da rainha D. Maria II, do imperador D. Pedro II e de mais cinco filhos. Nos inícios de 1827, quando se encontrava a terminar o seu governo na Madeira, D. Manuel de Portugal e Castro e chefiava o novo governo constitucional a infanta D. Isabel Maria, chegaria a notícia do falecimento da Imperatriz: ARM, idem, 726, fl. 115. Ajuda, 9 Mar.; Funchal, 17 Mar. 1827.

[18] Idem, 198, fl. 31 v. Rio de Janeiro, 15 Jan. e fls. 33 e 34 v., idem, 13 Abr.; ibidem, 202, fls. 66 e 66 v. 25 Abr. e fl. 71, 5 Set. 1817; idem, AHU, 3893, 3965 e 3966, of. para o Rio de Janeiro, Funchal, 25 Abr., 5 e 13 Set; 3976 e 3977, idem para Lisboa, 21 Set. 1817.

[19] Armand Julien Palliere (1784; 1862) deixou da passagem pelo Arquipélago aguarelas das *Desertas ao pôr do Sol*, 5 Set. (fl. 11); *Vista da Ilha do Porto Santo*, 7 Set. (fl. 12), *Vista da Ilha da Madeira defronte da cidade do Funchal*, (fl. 13), *Dezembarque de SAR...* 11 Set. (fl. 14), *Viloens da Ilha da Madeira vindos d'Oeste: O Vilão com o*

Em todos estes locais a Princesa teria sido recebida o melhor possível, levando da Madeira uma série de recordações exóticas como "*macacos e papagaios*"[20]. A esquadra "*foi abundantemente fornecida de todos os refrescos e mantimentos pedidos para consumo da Orcharia* (sic) *de S.A.R.*", como para provimento dos navios de guerra. Como retribuição a Princesa entregou duzentas "*moedas de ouro para os pobres*", que o Prelado distribuiu pelo recolhimento do Bom Jesus e convento das Mercês, pelo Hospital e ainda pelos párocos da Sé, S. Pedro, Santa Maria, Santa Luzia, Monte e Camacha, assim como ainda "*distribuiu outras mais avultadas a pessoas particulares*"[21].

A armada saiu pela meia-noite desse dia 13, deixando duas âncoras no porto. O Governador pediu para o seu oficial de ordens, major José Caetano César de Freitas, incorporar a comitiva, a fim de apresentar em nome da Madeira, as felicitações ao príncipe real D. Pedro por ocasião "*dos Reais Esponsórios, em que tanto se interessa a Lealdade Portuguesa*", tendo também acompanhado a princesa o capitão do porto do Funchal, Francisco da Silva Brandão Banhos. A comitiva madeirense foi ainda portadora de vários presentes para o Príncipe, entre os quais uma maquineta com um pequeno presépio de barro pintado, executado na Madeira [22].

Pensamos que a pintura existente hoje no Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro, no antigo Trem Militar, representando a Princesa a passear nas quintas da Madeira não podia ter seguido nessa altura, pois dado ter sido executada a óleo, não tinha tido tempo de secar. Teria sido enviada assim posteriormente e, com certeza, dada a legenda que ostenta, enviada pelo bispo-vigário do Funchal. A legenda refere: *Arquiduqueza Leopoldina, Princeza Real do Reino-Unido de Portugal, Brasil e Algarves, Etc. Paceando na Quinta do Vale Formoso, morada actual do Bispo prezente na Ilha da Madeira, em 12 de 7 bro 1817*[23].

O trabalho foi obra do pintor madeirense João José do Nascimento e existe uma outra versão, ligeiramente menor, com 89 x 71 cm., enquanto a versão do Rio de Janeiro tem 103 x 82,5 cm., dada como pintada na Quinta do Palheiro Ferreiro, então propriedade do futuro conde de Carvalhal e cuja legenda é a seguinte: *Arquiduqueza Leopoldina Princesa Real do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarve na quinta do Palheiro de Ferreiro na Ilha da Madeira, 12 de Setembro de 1817*[24]. A legenda é encimada por um menino hasteando uma bandeira com as armas do Funchal, pelo que pensamos que foi executado por encomenda da Câmara Municipal, tendo a partir dela, em princípio, sido executada a versão do Rio de Janeiro.

Odre em que carrega o Vinho, admira o outro, por que poucas vezes aparecem na cidade e andão diariamente com hum pé calçado e outro descalço para lhe durar mais as botas (fl. 15), Vista do Embarque da Princeza..., 13 Set. e Planta da cidade com *Explicação das Praças e principaes Edificios* (fl. 17). Fez parte da exposição *D. Pedro d'Alcântara de Bragança*, catálogo cit., pp. 118 a 120, n.º 119.

[20] **Biblioteca Nacional da Ajuda**, Ms. 54-VI-12, n.º 109, doc. 2. Rio de Janeiro, 12 de Novembro de 1817. *Chegada de S.A.R. a Seren.ma Sra. Princeza D. Carolina (...) Na ilha da Madeira demorou-se três dias, donde trouxe grande quantidade de macacos, papagaios, etc.* Extracto da carta do bibliotecário do Paço Luís Joaquim dos Santos Marrocos para seu pai, Francisco dos Santos Marrocos.

[21] **AHU**, 3078 e 3979, of. do bispo de Elvas para D. Miguel Pereira Forjaz, 22 e 23 Set. 1817.

[22] **ARM**, 202, fls. 71 v. e 72, Funchal, 19 Set. e fls. 72 e 72 v., 28 Set.; idem, 200, fl. 44. Aviso da chegada da princesa. Rio de Janeiro, 5 Nov. 1817. Pensamos tratar-se do irmão do futuro juiz da Alfândega, Manuel Caetano César de Freitas (cf. ibidem, fl. 38 v. confirmação de 11 Set. 1817) e ambos filhos do juiz Manuel Caetano de Freitas (idem, 200, fl. 97, "*mais um ano*", Rio de Janeiro, 22 Out. 1818); ibidem, fl. 80, vencimentos do capitão do porto, Rio de Janeiro, 17 Jul. 1819; Funchal, 20 Mai. 1820.

[23] Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro (**Inv.** 464, óleo sobre tela, 103 x 82,5 cm.).

[24] O retrato, que foi propriedade dos condes da Calçada, passou depois a Júlio Barros, tendo ido a leilão em Maio de 1991, em Lisboa. Desconhece-se hoje o seu paradeiro. Cf. *Leilão de Excepcional Mobiliário e Antiguidades*, palácio do Correio-Velho, Lisboa, 15, 16 e 17 de Maio, 1991, **n.º** 158, p. 50.

João José do Nascimento fora aluno da chamada *Aula de Desenho e Pintura do Funchal* de Joaquim Leonardo da Rocha (1756 – 1826) e que funcionou entre 1809 e 1825, e tinha já sido aluno em Lisboa de uma das Aulas Régias, vindo para o Funchal e freqüentando também ali a Aula. Joaquim Leonardo da Rocha (1756 – 1825) era filho de Joaquim Manuel da Rocha (1727 – 1786), também professor de uma das Aulas Régias de Pintura de Lisboa, onde iniciara a sua aprendizagem e era considerado nos inícios do século XIX como "*hum dos bons pintores da Segunda ordem, que havia em Lisboa*". Refugiou-se em 1807 na ilha da Madeira, a fim de fugir às tropas invasoras francesas e, havendo sempre sobejos do *subsídio literário* destinado ao pagamento dos mestres que lecionavam na Madeira, que davam para mais um ordenado, o governador Pedro Fagundes Bacelar tinha pedido ao Rei o estabelecimento de uma cadeira de *Desenho e Pintura no Funchal*. Segundo o Governador, respondia ao desejo dos "*habitantes de maior distinção da Ilha (...) para enriquecerem a educação de seus filhos com as ideias desta Arte liberal, e também se poder aproveitar dela a mais mocidade*"[25].

O pedido foi aceite por Carta Régia de 7 de Julho de 1809, sendo Joaquim Leonardo da Rocha nomeado mestre de *Primeiras Letras e Lente de Desenho* da cidade do Funchal, com obrigação de dar uma aula pública de desenho, três ou quatro vezes por semana, em lugar, dias e horas que o Governador viesse a determinar. Tinha um ordenado anual de 300$000, que era o que recebiam os professores das cadeiras de Primeiras Letras e os outros professores régios, a que veio a juntar ainda a regalia de ter também casa paga para morar. Posteriormente foram-lhe passadas cartas régias por três anos para continuar no dito cargo, lecionando até 1825, ano em que faleceu.

Tendo falecido Leonardo da Rocha a 9 de Maio de 1825, a referida aula de Desenho e Pintura, também denominada de *Pintura Histórica*, achava-se vaga e sem professor. Para preencher a vaga houve dois pintores pretendentes: João José do Nascimento e Filipe Cardoso da Costa e [Cunha] Melo, que competiram entre si para serem providos no lugar de professor da dita aula.

João José do Nascimento, natural de Machico (1784 – c. 1850), fora aluno nas Aulas de Desenho da Corte, então de Eleutério Marques de Barros, durante quatro anos[26], não completando o curso pela invasão das tropas francesas. Concluiu depois o curso na Madeira com o professor Leonardo da Rocha, sendo inclusivamente premiado nessa aula. Como podemos ver, enquanto aluno de Leonardo Joaquim da Rocha, já exercia o ofício de retratista, mas nunca chegou a ocupar o pretendido lugar de professor, nem a Aula chegou a ser então aberta.

Por estes anos também exerceram na Madeira o ofício de pintores outros artífices, a que não podemos colocar a designação de artistas, pois desconhecemos quase por com-

---

[25] ARM, *GC*, L.º 203, f. 130 v.º – 131: 24 Abr. 1809. Cit. João Cabral do Nascimento, "Criação e Funcionamento da Aula de Desenho e Pintura do Funchal", rev. *AHM*, vol. I – II, 1931, p. 35.

[26] Segundo o art. do *AHM*, em 14 de Dez. 1802 matriculou-se em Lisboa na aula de Eleutério Marques de Barros, um dos discípulos do gravador Bartolozzi. Nasceu em Machico em 1784, f.º de Estevão José de Nascimento e D. Ana Joaquina de Sousa. Casou na Sé, com 64 anos (L.º de Casamentos, f. 147 v.º: 17 Maio 1848), com D. Joana Vicência de Castro, de 38 anos, natural de S. Gonçalo e f.ª de José de Castro e de sua esposa Vicência Nunes. Na altura do casamento deu a profissão de "*retratista*", morava na Rua das Pretas e declaravam já haver um f.º de nome João, com 9 anos e baptizado em S. Pedro. Cit. "Criação e Funcionamento...", art. cit., p. 42. Citações de Paulo Ladeira, *O Rococó na Madeira*, tese de mestrado que orientamos, defendida em Outubro de 2004 e que aguarda publicação.

pleto o que teriam feito. Em Julho de 1803, por exemplo, o major apontador das obras reais, recebeu uma ordem do governador da Madeira para pagar 20$000 por duas pinturas representando "*dois infernos Elefantiacos, que por bem da humanidade pertendo pôr na Real Prezença do P. Reg* [Príncipe Regente]" que mandou fazer aos jovens pintores Diogo Luís Cipriano e Timóteo António Marques[27].

Diogo Luís Cipriano, era filho de Ana Caetana das Neves (já viúva em 1802) e de António Cipriano da Conceição e tinha três irmãos: João, Caetano e Joaquim Cipriano, todos eles maiores de 14 anos e menores de 25 em 1802, e tinha ainda cinco irmãs: Maria Sebastiana e Joaquina Rita, maiores de 25 anos nessa data, Rita Joaquina e Luísa Maria do Monte, ambas menores de 25 anos e ainda Antónia Paula, cuja idade não se especifica. Esta numerosa família devia então 766$179, respeitante a uma sociedade que haviam feito com João Caetano Jardim e José Cipriano. Em face disso, Diogo Luís Cipriano, em 1811 vendeu a *Phelps Page e C.ª* parte de uns sobrados de umas casas situadas nas ruas do Carmo e do Mosteiro Novo, na freguesia da Sé, que havia herdado por falecimento de sua mãe e, juntamente com a família emigrou para o Brasil.

Mais tarde, haveria de mencionar-se que emigrara, por "*na sua terra natal* [não ter] *uma vida de expansão economica, indo bater ás portas do Brasil, que lhe foram hospitaleiramente abertas, e onde manifestou exuberantemente o seu talento de artista*". Esta referência data de 1915, quando foi descoberto um quadro de Diogo Luís Cipriano, no depósito público no Rio de Janeiro, "*um quadro de reputado de valor pela Escola de Bellas Artes*", que um dos seus filhos reclamava e que segundo os relatos dos diários da época, era uma "*copia d'uma tela italiana, mas d'uma execução magistral que honra e enaltece o artista*". O Pintor havia falecido em 1871, aproximadamente com 90 anos de idade e o quadro teria ido parar ao depósito do Ministério, "*por uma questão levantada entre a familia de Cypriano, quando elle morreu*", sendo então reclamado e manchete na comunicação social[28]. Infelizmente, na Madeira, desconhecemos que mais trabalhos desenvolveu no Brasil.

A Madeira manteve-se ainda ao longo dos inícios do século XIX como especial escala na passagem para o Brasil, mesmo com o advento da navegação a vapor. Mercês dessa especificidade, foi assim alvo das principias atenções de Portugal e do Brasil, quando serviu de escala ao conjunto de deputados brasileiros que, apanhados de surpresa em Lisboa pela proclamação da independência, haviam optado por fugir para Londres. Escolhendo um navio que não fizesse escala no Porto ou em Lisboa, mas sim em Gibraltar, viram-se confrontados com uma escala no porto do Funchal e a serem de imediato reconhecidos, principalmente o truculento Cipriano Barata. Nenhum obstáculo, no entanto, lhes foi colocado, dado se encontrarem num navio inglês e a Inglaterra ter reconhecido a independência do Brasil.

O portal www.arquipelagos.pt

Temos desenvolvido nos dois últimos anos na Universidade da Madeira um portal informático para as nossas aulas no Departamento de Arte e Design. O portal possui nesta

[27] ARM, *GC*, L.º 800,f. 27 – 27 v.º: 26 Jul. 1803.

[28] No *Diário da Madeira* afirmava-se em 1915 que tinha falecido havia 44 anos, deixando vários filhos (BMF, "Um quadro valioso – obra d'um madeirense – um dos seus filhos reclama-o do governo brasileiro", *Diário da Madeira*, ano IV, n.º 1218, Funchal, 26-05-1915, p. 1). Refira-se que em 1803 já havia pintado um quadro na Madeira, pelo que se deduz que deveria ter nascido por volta de 1780.

data cerca de dez mil imagens, que se encontram indexadas por uma ampla fixa, permitindo assim a sua pesquisa por várias formas. Como podemos entender hoje, o problema de troca de dados e de informações, numa sociedade cada vez mais globalizada, só pode existir mediante uma alargada rede de informações de que os tradicionais suportes em papel, ainda perfeitamente essenciais, têm que ser complementados com outras formas de comunicação.

Aproveitamos assim esta reunião de Historiadores Luso-Brasileiros para apresentar o trabalho que temos levado a efeito no Funchal, neste momento, essencialmente vocacionado para as Ilhas Atlânticas, Açores, Madeira, Canárias e Cabo Verde, área em que nos encontramos mais à vontade, mas que tem de ser alargado aos restantes espaços da Lusofonia e, num futuro cada vez mais próximo, ao mundo geral de expressão ibérica. Até muito recentemente, Portugal e Espanha têm mantido uma certa disputa que já não faz sentido. Cada vez encontramos mais peças originárias do vasto Mundo de Expressão Castelhana, e vice-versa, pelo que só com esta vasta troca de informações poderemos de futuro construir as nossas bases de dados.

O portal www.arquipelagos.pt está vocacionado para o Ensino, encontrando-se assim à disposição de todos. A resolução das imagens, como é lógico, não permite uma reprodução de grande qualidade, para além de algumas que aguardam substituição por outras de melhor qualidade, mas permitem já uma consulta que se entende suficiente.

Esperamos assim que o nosso trabalho possa servir para além do pequeno horizonte que é a Universidade da Madeira e, que com as vossos sugestões e colaborações, possa melhorar.

Artistas e artífices da Catedral de Salvador, antiga igreja dos Jesuítas na Bahia

Sonia Gomes PEREIRA

Essa comunicação concentra-se na Catedral de Salvador, antiga igreja dos Jesuítas na Bahia. Apoiando-se na análise formal do monumento[1] e utilizando as informações históricas fornecidas, em grande parte, pela documentação levantada pelo padre Serafim Leite[2], os seus objetivos são propor uma cronologia para a obra ornamental da igreja e ampliar a discussão sobre os artistas e artífices nela envolvidos.

A atual Catedral de Salvador foi a quarta igreja construída pelos Jesuítas no Terreiro de Jesus[3], realizada entre 1657 e 1672. Na verdade, sabemos que, em 1672, a estrutura estava totalmente pronta, algum trabalho de ornamentação já havia sido feito – pois há a referência à presença de entalhadores e pintores na capela-mor[4] -, mas a maior parte da decoração seria posterior, como afirma Serafim Leite: "*...daqui em diante as obras vão consistir em trabalhos de remodelação ou ornamentação interior, exceto o frontispício que logo se renovaria em 1679*"[5].

A descrição da igreja, feita pelo padre Alexandre de Gusmão em 1694, é um excelente documento sobre o adiantamento dos trabalhos no final do Seiscentos. Gusmão afirma

---

[1] Essa pesquisa foi realizada a partir de 1978, resultando na tese para o concurso de professor titular, defendida em 1988: Gomes Pereira, Sonia. *A Catedral de Salvador – um estudo sobre o maneirismo luso-brasileiro.* Rio de Janeiro, 1988. Tese de concurso para professor titular. O interesse principal, nesse trabalho, era a análise formal, utilizando as informações históricas, fornecidas, em grande parte, pela documentação levantada pelo padre Serafim Leite, como apoio para a datação provável das obras. Parte daquela pesquisa já foi publicada: Aroeira Neves, Sonia. *A Catedral de Salvador – um estudo sobre a arquitetura maneirista luso-brasileira.* Revista Barroco, n. 11, 1981, p.17-37; Aroeira Neves, Sonia. *O maneirismo na Catedral de Salvador.* Revista Barroco, n. 12, 1983, p. 87-92; Gomes Pereira, Sonia. *A ornamentação nos forros da Catedral de Salvador.* Revista Cultura Visual, Pós-graduação da Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, n. 3, 2001, p. 67-78. Gomes Pereira, Sonia. *As tradições clássica e barroca na arte colonial brasileira: o caso da Catedral de Salvador.* Revista Barroco, n. 19, 2005. Agora, nessa comunicação, atendendo à proposta do VII Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte, procuramos estender a pesquisa para a discussão dos artistas e artífices – aspecto que, no trabalho anterior, havia permanecido na sombra.

[2] A documentação referente à Igreja e ao Colégio dos Jesuítas em Salvador encontra-se em Leite, Padre Serafim. *História da Companhia de Jesus no Brasil.* Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1938 (vol. I) e 1945 (vol. V). A documentação sobre os artistas e artífices que trabalharam em Salvador encontra-se em Leite, Padre Serafim. *Artes e ofícios dos Jesuítas no Brasil (1549-1760).* Lisboa: Edições Brotéria / Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1953.

[3] As duas primeiras construções em taipa logo se arruinaram. Com a chegada do irmão Francisco Dias a Salvador em 1557, foi possível iniciar o Colégio em pedra e cal, sendo construída a terceira igreja de 1561 a 1572. Pouco tempo depois, ainda no final do século XVI, já existiam planos para se ampliar essa terceira igreja, mas, só mesmo depois da Restauração (1640) e da total expulsão dos holandeses (1654), houve condições para se colocar em prática a idéia de uma nova igreja (Leite,1945, p. 106).

[4] Leite (1945), p. 121-122; Leite (1953), p. 127, 150 e 212.

[5] Leite (1945), p. 124. Realmente, apenas sete anos após a sua conclusão, a fachada foi modificada, mas, numa diferença de tempo pequena, as mudanças não devem ter sido radicais. De qualquer maneira, podemos ter certeza que, no final do século XVII, a fachada apresentava o partido que conserva até hoje, pois o padre Alexandre de Gusmão, em 1694, descreve-a com "*... duas torres e o alto e nobre frontispício, com três portas para o Terreiro...*" (Leite, 1945, p. 126-127). A feição seiscentista da fachada foi mantida sem alterações, apenas com o acréscimo das estátuas de S. Inácio, S. Francisco de Borja e S. Francisco Xavier, colocadas nos nichos em 1746.

que a parte arquitetônica da obra da igreja já estava pronta, assim como a sacristia; o forro da nave em madeira entalhada ainda não existia, pois a igreja era "*...coberta com tecto forte, mas ainda nu, carece de tecto pintado, com artezãos e molduras*"; e "*...já tem sete capelas concluídas, doiradas e ornadas; o ornato de uma acabou-se agora; as restantes estão à espera do seu altar e ornato*" [6].

A decoração do forro da nave logo seria providenciada em 1696, as molduras do teto estavam prontas e quase inteiramente douradas em 1700[7] e finalmente o teto foi armado pelo irmão Luiz Manuel – numa das raras atribuições diretas da documentação: "*deve-se a ele a armação do famoso tecto da Igreja, arte em que nenhum Arquitecto nem Engenheiro lhe era superior*" [8] –, seguramente antes de 1702, data da sua morte[9].

Quanto às capelas, quais seriam, nessa descrição de 1694, as sete capelas totalmente prontas e a oitava que estava sendo concluída? Se a igreja possui um total de treze, quais as cinco capelas, que ainda estavam nuas nessa época?

A documentação dos Jesuítas auxilia-nos na montagem da cronologia das obras de ornamentação. A primeira delas é seguramente a capela-mor. Entre 1665 e 1670, já tinha recebido "*...18 colunas primorosamente lavradas*"[10]. É provável que talha e pintura estivessem prontas na época da conclusão da igreja em 1672, mas logo depois a capela sofreu uma reforma, para adequar a capela-mor ao culto eucarístico: foi aberto o camarim[11], subtraindo-se espaço à biblioteca que lhe é contígua. A abertura do camarim explica a supressão de duas colunas, pois, embora o documento cite 18, a capela-mor possui, na verdade, 16 colunas.

A segunda capela é a então chamada de N. S. da Paz, pois em 1672 aí é colocada "*... a milagrosa imagem de Nossa Senhora da Paz do Colégio da Companhia, feita em Lisboa, muito formosa, com sete palmos de estatura, de madeira e ricamente estofada*"[12]. A capela conserva uma série de pinturas sobre a vida da Virgem, mas seu retábulo foi seguramente substituído, pois o que lá se encontra é de talha posterior, como veremos a seguir, assim como a sua invocação passou ao Santíssimo Sacramento.

A capela de S. Francisco de Borja estava sendo concluída na época da descrição do padre Gusmão. O seu fundador, Manuel Pereira Pinto, foi aí enterrado em 1681, mas a capela só foi concluída em 1696, quando, restando dívidas, propõe-se a venda da Fazenda do Iguape, doada por seu fundador, para saldá-las[13].

Entre as capelas que ainda estavam nuas na descrição de Gusmão de 1694, algumas parecem citadas por Serafim Leite, sendo as obras de sua decoração já do início do Setecentos. Em 1717, fez-se a capela de S. Francisco de Régis, sendo a sua imagem colocada no altar em 1723. Em 1719, o entalhe e a douração da capela do Santo Cristo. Em 1722, começou-se a forrar o teto da capela consagrada à N. S. da Conceição, que, em 1723, recebeu douração e imagem. Em 1733 fez-se o altar de Santana, "*capela até então de*

---

[6] Leite (1945) p. 126-127.
[7] Leite (1945), p. 121-135.
[8] Leite (1945), p. 124.
[9] Leite (1953), p. 212.
[10] Leite (1945), p. 121-135.
[11] "*Em 1679 dá-se melhor forma à parte superior do altar-mor, por assim parecer aos Padres e ao Provincial José de Seixas. Abriu-se na parede, para o interior da casa, um camarim, lavrado com grande arte, para majestade do lugar, no qual o Augustíssimo Sacramento se expõe à adoração nos dias de Jubileu...Em 1685 morre o fundador da capela-mor, Francisco Gil de Araújo, e é aí sepultado*" (Leite,1945, p. 121-135).
[12] Leite (1945), p. 121-135.
[13] Leite (1945), p. 121-135.

paredes nuas" e desse mesmo ano data a pedra tumular de Isabel Maria Guedes de Brito, viúva de Antônio da Silva Pimentel, aí enterrada[14].

Em 1723, "*...fala-se em reedificação de altares e em nova construção de altares...*"[15], embora não se especifique quais são reformados. O restante da decoração da nave prolonga-se até a expulsão dos Jesuítas em 1759: em 1732, colocou-se o órgão com douração e pinturas e em 1746 fez-se nova imagem do Salvador, colocada no arco-cruzeiro[16].

Os documentos dos Jesuítas, portanto, nos fornecem algumas pistas para os trabalhos de decoração interior da igreja, mas muitas lacunas persistem, além de evidentes mudanças posteriores. Recorrendo à análise formal, sobretudo da talha, é possível chegar a um entendimento mais completo da possível seqüência dessas obras, possibilitando a proposta de uma cronologia para as obras de ornamentação[17].

Sabemos, como foi visto anteriormente, que, em 1694, a sacristia e sete capelas estavam inteiramente concluídas e uma oitava estava sendo acabada. A seqüência dos trabalhos deve ser a seguinte:

1) As duas capelas do transepto: com os retábulos maneiristas, compostos pela parte superior quinhentista e a inferior seiscentista, posteriormente transferidos para as capelas da entrada da nave – dos Santos e das Virgens Mártires[18].

---

[14] Leite (1945), p. 121-135.

[15] Leite (1945), p. 121-135.

[16] Leite (1945), p. 121-135.

[17] Gomes Pereira, Sonia (1988), p. 46-110. A cronologia aqui proposta difere das hipóteses levantadas por Valentin Calderón e Germain Bazin. Calderón acredita que estivessem prontas, em 1694, as seguintes capelas: "*capela-mor, S. Francisco de Borja, Santo André (hoje São Pedro), São José, Nossa Senhora da Paz (hoje de Santíssimo Sacramento) e os dois antigos retábulos procedentes da igreja de Mem de Sá, reformados para ocuparem os arcos das capelas do cruzeiro (hoje colocados nas capelas de São Francisco de Régis e Santo Cristo)*" (Calderón, Valentin. *A pintura jesuítica em Salvador – Bahia, Brasil*. Revista Bracara Augusta. Braga, v. XXVII, fasc. 64, 1973, p. 6). Calderón não faz a ressalva de mudança de retábulo na capela de N. S. da Paz e não relaciona a capela de N. S. das Dores. Bazin afirma que: "*Como as capelas de Santa Ana... e da Conceição... os altares de Santa Úrsula... de N. S. das Dores... e do Santíssimo... e os de Santo Inácio... e de São Francisco Xavier... são do século XVIII, nos levam a propor a seguinte lista dos altares mencionados na descrição de 1694...: capela-mor;... capela das Virgens Mártires ...; capela dos Santos Mártires:... capela de São Francisco de Borja; e ...capela de São Pedro. O total de sete capelas concluídas será obtido se supusermos que os dois altares do cruzeiro, consagrados a São Francisco Xavier e Santo Inácio, datados de 1755, substituíram dois altares mais antigos. A oitava capela, aquela que estava em vias de conclusão por volta de 1694, seria a capela de São José... que, em relação às de São Francisco de Borja e de São Pedro, demonstra uma nítida evolução de estilo*" (Bazin, Germain. *Arquitetura religiosa barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 1983, vol. I, p. 288-289). Bazin não relaciona os retábulos originais das capelas colaterais (N. S. da Paz e N. S. das Dores), nem o de S. José, assim como não relaciona os atuais retábulos das Virgens e dos Santos Mártires à ocupação primitiva nas capelas do transepto.

[18] As duas capelas dos Santos e das Virgens Mártires são praticamente iguais. Tratam-se de retábulos compostos por dois corpos distintos, que foram executados em épocas diferentes. A parte superior corresponde ao tipo de retábulo português quinhentista, em que são freqüentes as referências aos tratadistas, como Serlio. É possível, portanto, que seja proveniente da 3ª. igreja que, como vimos, era do Quinhentos: essa é a opinião de Valentin Calderón (Calderón, 1973, p. 7). A parte inferior é um oratório, cujas portas, fechadas, integram um painel pintado - e, abertas, revelam dois painéis pintados e 15 nichos com bustos-relicários. A talha dessa parte inferior é mais graúda, embora sem grande relevo, permanecendo presa à superfície de fundo e à ordenação estruturada em painéis geométricos. Em meio a motivos fitomorfos e antropomorfos, aparecem, nos painéis laterais, frutas tropicais. Trata-se de talha seiscentista, que mantém a estruturação quinhentista, mas já apresenta a tendência a preferir a escultura à pintura e o aumento da ornamentação naturalística. Assim, é bastante possível que o oratório tenha sido feito na 2ª. metade do XVII, já com o objetivo de compor uma base, sobre o qual o retábulo mais antigo seria o arremate, alcançando dessa maneira o pé-direito mais alto da nova igreja. Resta, no entanto, um problema: pelas informações de Serafim Leite, essas duas capelas foram trabalhadas nos anos 1710-1720. Se a montagem desses retábulos compósitas parece obra da 2ª. metade do XVII, porque só em 1717 e 1719 essas capelas foram feitas? Provavelmente esses retábulos foram usados em outro local: Valentin Calderón é dessa opinião, acreditando que tenham ocupado primitivamente as capelas do transepto (Calderón, 1973, p. 6). Nesse caso, seriam obra das décadas de 1660-1670, tendo sido remanejados nos anos 1710-1720 para as capelas laterais.

2) A capela-mor (FIG. 1): retábulo maneirista, do tipo seiscentista, totalmente construído entre 1665 e 1670, tendo o camarim sido aberto em 1679[19].

3) A capela colateral do Santíssimo Sacramento: então chamada de N. S. da Paz, cuja imagem foi colocada em 1672, com outro retábulo, pois o que lá se encontra é setecentista, do estilo joanino, como será visto mais adiante.

4) A capela colateral de N. S. das Dores: com outro retábulo, pois o atual é já setecentista, do estilo nacional. Dessa forma, toda a cabeceira da igreja estaria com suas capelas ornadas.

5) As capelas laterais de S. Pedro e de S. Francisco de Borja: essa última concluída em 1696, ambas maneiristas seiscentistas, totalizando assim sete capelas.

6) A de S. José é a oitava capela, praticamente acabada em 1694: também maneirista seiscentista, com uma talha de fatura ligeiramente mais volumosa[20].

7) A sacristia: totalmente concluída em 1694. As capelas restantes e algumas remodelações foram feitas na primeira metade do Setecentos:

8) O forro da nave: armado entre 1694 e 1702.

9) Transferem-se os retábulos das capelas do transepto para as capelas laterais de S. Francisco de Régis ou das Virgens Mártires – feita em 1717 e a imagem colocada em 1723 – e Santo Cristo ou dos Santos Mártires (FIG. 2) – feita em 1719. Dessa maneira, as capelas do transepto ficam vazias.

10) Capela de S. Úrsula: tipo intermediário entre os modelos maneirista e o barroco nacional[21].

11) Capela de N. S. da Conceição (FIG. 3): o teto começou a ser forrado em 1722, tendo recebido imagem e douração em 1723, com retábulo totalmente do tipo barroco nacional.

---

[19] O retábulo da capela-mor foi feito entre 1665 e 1679, quando foi aberto o camarim. Ocupa integralmente a parede de fundo da capela, com uma estrutura compartimentada em dois andares, pares de colunas em torno do camarim e arrematado na parte superior por duas arquivoltas concêntricas. Predominam, entre os motivos decorativos, medalhões, volutas, pássaros, frutas, folhagens, jarras, em geral em composições centralizadas pelas carinhas de anjos, especialmente no terço inferior das colunas, que constituem o *leit-motiv* desse estilo. A fatura da talha é um pouco graúda, sem grande relevo, respeitando a estruturação arquitetônica do retábulo. Nos arremates laterais, também aparecem as frutas tropicais.

[20] As capelas de S. Francisco de Borja, S. Pedro e S. José apresentam retábulos de igual estrutura: dividem-se em duas faixas horizontais e três divisões verticais, contendo colunas torsas e nichos com imagens no andar inferior e pilastras misuladas e painel pintado no andar superior, terminando em arremate em arco com um medalhão central. Predomina decoração fitomorfa, mas sem referência aos motivos tropicais dos exemplos anteriores. Apenas na fatura da talha aparecem diferenças entre essas capelas: nas de S. Francisco de Borja e S. Pedro, a talha é miúda, bastante delicada, sem muito relevo e bastante homogênea; já na de S. José, enquanto as colunas torsas têm uma talha filigranada, os painéis do segundo andar recebem uma talha fofa, volumosa, destacada do fundo, mas sem deixar vazios, indicando uma tendência maior à plasticidade. Esses três retábulos correspondem, com maior exatidão do que o da capela-mor, ao tipo de retábulo seiscentista português, caracterizado pela completa adaptação ao espaço, mediante um arco apoiado em pares de colunas, resultando num perfil fechado. Sabemos, que a capela de S. Francisco de Borja já estava concluída em 1696. A capela de S. Pedro, de estilo similar, deve, então, ser contemporânea e a de S. José ligeiramente posterior.

[21] A capela de S. Úrsula apresenta retábulo em dois andares arrematado por arco como os anteriores, mas o encurvamento da cimalha que separa os andares aumenta a plasticidade do conjunto. A fatura da talha é muito mais volumosa, dando mais destaque aos elementos antropomorfos (anjos e bustos) e zoomorfos (pássaros). Encaminha-se, portanto, para a solução caracteristicamente nacional, que se desenvolveu em Portugal no período entre 1675 e 1720 e que, de maneira geral, resume-se na presença de três elementos típicos: a coluna pseudo-salomônica de fuste torcido, adornado de uvas, meninos e aves alegóricas, dando movimento à moldura e ao arremate; a mísula esculpida de imagens que dramatiza a base; e o nicho mais profundo, em geral com trono, que comunica ao centro do retábulo uma profundidade e uma animação teatrais.

12) Capela de Santana: feita em 1733, também do tipo barroco nacional.

13) Foram refeitas as duas capelas colaterais: primeiro a de N. S. das Dores – tipo barroco nacional[22] – e posteriormente a de N. S. da Paz ou Santíssimo Sacramento – padrão barroco joanino inicial[23].

14) Foram refeitas as duas capelas do transepto: S. Francisco Xavier e S. Inácio (FIG. 4) – tipo barroco joanino final[24].

Contrapondo essa cronologia às informações sobre os artífices que trabalhavam no Colégio da Bahia na época e suas biografias, é possível chegar a algumas atribuições ou, pelo menos, identificar os grupos e oficinas responsáveis pelas obras (QUADRO I). A análise desse quadro nos revela, de imediato, duas grandes fases de trabalho: uma primeira no Seiscentos (que se encerra cerca de 1702), em que a documentação sobre os artífices é mais generosa, e uma segunda, já no Setecentos, em que as informações são mais escassas.

Na primeira fase, temos referências a vários artífices:

1) Citados como carpinteiros, marceneiros, escultores, entalhadores ou estatuários:

– **Luiz Manuel** (1628-1702). Nasceu em Matozinhos em 1628 e faleceu na Bahia em 1702. Era mestre-de-obras, marceneiro e entalhador. Permaneceu no Colégio da Bahia de 1660 até 1702. Em relação à construção da igreja, a documentação faz referência a vários nomes, mas a maioria estava envolvida na administração das obras[25]. Já em relação ao irmão Luiz Manuel, não há dúvida de que participou ativamente na sua construção, embora não seja o autor do projeto, que lhe é anterior. Como entalhador, Luiz Manuel, pela sua experiência e competência, certamente foi o mestre da oficina, responsável por

---

[22] As capelas de Santana, N. S. da Conceição e N. S. das Dores apresentam a mesma estrutura, a mesma fatura e praticamente os mesmos motivos decorativos, embora a última seja mais simplificada. O retábulo reduz-se a apenas um andar, com colunas torsas sustentando arcos concêntricos, unidos por aduelas. As colunas exteriores avançam, dando um perfil ligeiramente côncavo ao retábulo; no centro, nicho com imagem, encimado por tondo. A fatura da talha é graúda, vigorosa, sem vazios. Entre os motivos, crescem os elementos antropomorfos e zoomorfos, tratados policromicamente. Sabemos que as capelas de Santana e N. S. da Conceição foram trabalhadas nos anos 1720-1730. Seguem o estilo nacional, com uma estrutura mais escultural do que arquitetônica, mais dinâmica, impregnada de movimento e efeito de unidade.

[23] A capela do Santíssimo Sacramento - antes dedicada à N. S. da Paz - apresenta uma estrutura dominada pelo nicho central, ladeado por pilastras reentrantes, com anjos monumentais em seus fustes, e encimado por entablamento articulado, onde se apóiam anjos–atlantes, que sustentam o dossel. A fatura da talha é de grande plasticidade e movimentação. Corresponde ao tipo joanino, que representa uma reação destinada a restabelecer na talha portuguesa uma direção arquitetônica. Assim, impõem-se inúmeros elementos arquitetônicos, como baldaquinos ou dosséis, sanefas, cortinados, fragmentos de arcos e volutas. O próprio retábulo adquire uma escala mais monumental, além de uma concepção espacial mais dinâmica, contrapondo jogos de planos diversos como o emprego freqüente de perfis encurvados e superfícies quebradas em relação diagonal. Apresenta, também, um caráter mais dramático e cenográfico, com figuras angélicas e alegóricas em atitudes heróicas, além do ilusionismo: o gosto de fingir a realidade, através da imitação de tecidos, mármores e metais.

[24] As capelas de S. Francisco Xavier e S. Inácio são praticamente idênticas. Os retábulos se desenvolvem em planos ondulantes, alternando superfícies côncavas e convexas. Em torno do nicho central, colunas torsas, separadas por painéis côncavos, arrematados na parte superior por um entablamento ondulante, interrompido no centro por dossel, de onde pendem cortinados. Esses retábulos, como o anterior, correspondem ao tipo joanino, cujas características já foram abordadas. Há, no entanto, diferenças entre esses dois retábulos e a capela anterior. O retábulo do Santíssimo Sacramento refere-se mais diretamente aos modelos em que se intensifica o uso de esculturas angélicas ou alegóricas de sentido teatral. Já nos retábulos de S. Francisco Xavier e S. Inácio, esses elementos escultóricos monumentais se retraem e enfatiza-se, não só a estrutura essencialmente barroca, contrapondo superfícies convexas e côncavas à maneira borrominesca, mas também o caráter cenográfico, evidente na concepção do nicho central, do dossel e dos cortinados como um palco. Essas duas capelas são seguramente as últimas a receber decoração na igreja.

[25] São citados, como envolvidos nas obras da igreja, o padre Inácio de Azevedo (1629-1685 e os irmãos André Barbosa (1583-1661) e Gaspar da Costa (1624-1698) – todos ligados a atividades administrativas.

todo o trabalho de talha durante os 42 anos que permaneceu no Colégio da Bahia[26]. Assim, deve ter-se envolvido com as oito primeiras etapas relacionadas na cronologia – conjunto que se inclui num ciclo maneirista.

– **João Correia** (1614-1673). Nasceu no Porto em 1614 e faleceu no Rio de Janeiro em 1673. Era entalhador, estatuário e escultor. Permaneceu no Colégio da Bahia entre 1657 e 1659 e entre 1665 e 1670[27]. Deve ter atuado apenas nas duas primeiras etapas: as capelas primitivas do transepto e a capela-mor – todas maneiristas.

– **Domingos Trigueiros** (1651/1732). Nasceu em Ponte de Lima em 1651 e faleceu na Bahia em 1732. Era carpinteiro e entalhador. Permaneceu no Colégio da Bahia durante dois períodos distintos: 1671-1683 e 1717-1 732, incluindo-se, portanto, nas duas fases da obra da igreja[28]. Na primeira fase, deve ter atuado na reforma da capela-mor, para abertura do camarim, e nas duas capelas colaterais primitivas, que ainda nos são desconhecidas.

– **Mateus da Costa** (1654/1727). Nasceu em Lisboa em 1654 e faleceu em Lisboa em 1727. Era marceneiro e escultor. Permaneceu no Colégio da Bahia de 1679 até início do XVIII. Trabalhou na igreja de Salvador durante mais de 20 anos seguidos[29]. Deve ter

[26] O irmão Luiz Manuel nasceu em Matozinhos em 1628. Já trabalhava como construtor naval e entalhador no Rio de Janeiro, antes de entrar para a Companhia de Jesus em 1660, tendo ficado no Colégio de Salvador durante 42 anos, até a sua morte em 1702. Participou ativamente da nova igreja, além de se dedicar a inúmeras construções navais para o estaleiro da Companhia. Não há dúvida de que era requisitado para trabalhos de arquitetura, pois há mesmo a afirmação de que "*...quando era preciso restaurar ou consertar as casas dos Colégios recorria-se à sua oficina*" (Leite,1945, p. 122 e 130; Leite,1953, p. 212-213). Portanto, apesar do irmão Luiz Manuel não ter sido citado explicitamente como mestre-de-obras na quarta igreja dos Jesuítas em Salvador, é bastante provável que, por sua habilidade e experiência, tenha atuado como tal, ou pelo menos tenha prestado assistência nos problemas construtivos mais complexos, a partir de 1660. O projeto é anterior à sua atuação na igreja; ele, portanto, não foi o autor da planta, mas certamente participou ativamente na sua execução. Além de envolver-se em problemas construtivos, o irmão Luiz Manuel era entalhador. Entre 1665 e 1670, entre os artistas das obras de madeira e entalhe, está citado "*o Ir. Luiz Manuel, de Matozinhos: laborat in nova Ecclesia et est egregius faber lignarius*" (Leite, 1945, p. 122). O padre Serafim Leite o inclui nas obras da sacristia, pois, em 1683, fazem-se as obras de casco de tartaruga no grande arcaz e, entre os marceneiros e entalhadores do Colégio citados nesse ano, aparece de novo o "*Ir. Luiz Manuel, de Matozinhos, com 55 anos como egregius*" (Leite, 1945, p. 124). É recorrente o elogio à sua habilidade na armação do teto da nave - uma "falsa abóbada" inteiramente de madeira entalhada -, que exigiu grande perícia em sua armação, feita pelo irmão Luiz Manuel em 1700, pouco antes de sua morte em 1702 (Leite, 1945, p. 130). Serafim Leite também atribui a Luis Manuel a talha da capela-mor, junto a outro entalhador, João Correa.

[27] O irmão João Correia nasceu no Porto em 1614. Entrou na Companhia na Bahia em 1643. Em 1646, residia no Rio de Janeiro, já com a categoria de grande entalhador ("*faber lignarius optimus*"). Continuou no Rio até 1657 e passou dois anos em Salvador: em 1659, é citado no Colégio da Bahia como ótimo entalhador ("*faber lignarius optimus*") e estatuário ("*imaginarium exercet artem*") (Leite, 1945, p. 121). Em 1660, voltou como escultor ao Rio, onde ficou pelo menos três anos, até 1663. Entre 1665 e 1670, é citado de novo em Salvador, como entalhador insigne e escultor ("*faber lignarius insignis et sculptor in nova Ecclesia*"). Portanto, o seu ofício de mestre-escultor repartia-se entre aquelas duas cidades, como diretor artístico das obras que então se executavam. Concluída a Igreja da Bahia, João Correia voltou ao Rio de Janeiro, em cujo Colégio faleceu pouco depois, em 1673 (Leite, 1953, p. 145). Serafim Leite atribui a ele e a Luiz Manuel o teto da nave e o altar –mor: "*Pertencem a este período, além de outras obras de talha, o altar-mor e o tecto da Igreja, obra de João Correia e Luis Manuel*" (Leite, 1953, p. 145).

[28] O irmão Domingos Trigueiros (1651-1732) nasceu em Ponte de Lima em 1651. Entrou na Companhia da Bahia em 1671, quando consta como carpinteiro ("*faber lignarius*") e depois como entalhador e escultor ("*scriniarius egregius et sculptor*") (Leite, 1945, p.122). Após 1683, aparece no Espírito Santo, designado como grande entalhador ("*scriniarius egregius*") e mais tarde em Pernambuco, onde, entre 1692 e 1694, era descrito como bom artista de torno e de entalhe ("*in tornando et inscriniis faciendis*"). Em 1701, diz-se dele simplesmente escultor ("*sculptor*"). De 1717 a 1722, estava na Bahia como entalhador (Leite,1945, p. 132). Os últimos anos foram passados no Colégio da Bahia, onde, "*na sua oficina de carpintaria e entalhe, não se distinguia dos escravos seus discípulos, que com ele exerciam o mesmo ofício não cedendo a ninguém no trabalho*". Aí faleceu, octagenário, em 1732 (Leite, 1953, p. 272-273).

[29] O irmão Mateus da Costa (1654-1727) nasceu em Lisboa em 1654. Entrou na Companhia em 1679. Era escultor e artista de marcenaria fina ("*bonus sculptor; novit optime artem scriniariam*"). Em 1683, é apresentado

atuado na reforma da capela-mor, para a abertura do camarim, e nas obras seguintes apontadas na cronologia até a oitava etapa – todas do ciclo maneirista.

– **Domingos Xavier** (1658-1732). Nasceu em Tomar em 1658 e faleceu na Bahia em 1732. Era carpinteiro, marceneiro e escultor. Permaneceu no Colégio da Bahia de 1681 até 1694[30]. Deve ter atuado nas capelas N. S. Dores (primitiva) – que ainda desconhecemos -, S. Pedro, S. Francisco de Borja, S. José e na sacristia – essas todas maneiristas.

– **Cristóvão de Aguiar** (1661/ ?). Nasceu no Rio de Janeiro em 1661. Entrou para a Companhia na Bahia em 1682, deixando-a em 1692. Era torneiro e marceneiro. Permaneceu no Colégio da Bahia de 1682 até 1692[31]. Deve ter atuado nas capelas N. S. Dores (primitiva), S. Pedro, S. Francisco de Borja, S. José e na sacristia – seguindo, também, o ciclo maneirista.

– **Luiz da Costa** (1666-1737). Nasceu em Lisboa em 1666 e faleceu em Olinda em 1737. Era carpinteiro e escultor. Permaneceu no Colégio da Bahia de 1688 até 1694[32]. Deve ter atuado, como os dois anteriores, nas capelas N. S. Dores (primitiva), S. Pedro, S. Francisco de Borja, S. José e na sacristia – todas maneiristas.

– **João Silveira** (1676-1726). Nasceu no Porto e faleceu na aldeia de Natuba em 1726. Era escultor e carpinteiro. Permaneceu no Colégio da Bahia de 1695 a 1716[33], podendo ter contribuído apenas no forro da nave.

---

como "*optimus*"; em 1692, como "*sculptor*"; em 1694, como "*sculptor et scriniarius*"; e em 1701 como "*bonus sculptor*" (Leite, 1945, p. 131). Ainda que seja chamado de carpinteiro e escultor, "*o que mais se encarece nele... é a arte de marcenaria fina, ...molduras na Igreja e no grande arcás da sacristia ...*" (Leite, 1953, p. 152-153). No início do século XVIII é mandado para Lisboa, onde faleceu em 1727. "*No começo do século XVIII, passou para a Procuratura geral do Brasil em Lisboa e, ainda que do Brasil o reclamaram, o Padre Procurador em Corte respondia que era necessário aos serviços da Procuratura. Até que sendo ele já septuagenário, o P. Geral perguntou ao Provincial do Brasil, P. Manuel Dias, se não pensava em o chamar de novo. O qual respondeu: Agora não. O benemérito Ir. Mateus da Costa faleceu na Casa de S. Roque, Lisboa, com 73 anos de idade em 1727*" (Leite, 1953, p. 152-153).

[30] O irmão Domingos Xavier (1658-1732) nasceu em Tomar em 1658 e entrou na Companhia da Bahia em 1681. Em 1683 é citado como carpinteiro ("*faber lignarius*"), com a designação de "*egregius*"; em 1692 como escultor ("*sculptor*"); em 1694 como artista de marcenaria fina ("*scriniarius*", com classificação de "*optimo*"); e em 1701 como bom escultor ("*bonus sculptor*") (Leite,1945, p. 131). Em 1694, foi para Pernambuco, onde atua como entalhador e escultor da Igreja do Colégio do Recife (hoje do Espírito Santo, com a igrejinha anexa da Congregação). Aí aparece ainda em 1716. Em 1720, ocupava-se das obras do Noviciado da Jiquitaia (Bahia). Voltou a Pernambuco, estando presente no Recife em 1722; depois regressou à Bahia. Portanto, a sua atividade artística de entalhador e escultor repartiu-se entre a Bahia e no Recife, em particular este último. Era um "*homem extremamente humilde que sabia louvar os outros e diminuir-se a si*". Faleceu na Bahia , com 74 anos de idade, em 1732" (Leite, 1953, p. 279).

[31] O irmão Cristóvão de Aguiar (1661/ ?) nasceu no Rio de Janeiro em 1661. Entrou na Companhia na Bahia em 1682 e aí trabalhava em 1883. Era torneiro e marceneiro, com a designação de insigne ("*insignis in tornando et scriniariis*") (Leite, 1945, p. 124). Permaneceu na Companhia por dez anos, deixando de pertencer a ela em 1692 (Leite,1953, p. 111).

[32] O irmão Luiz da Costa (1666-1739) nasceu em Lisboa em 1666. Entrou na Companhia na Bahia em 1688. Em 1692, estava ainda trabalhando na Bahia, quando se afirma que é carpinteiro e escultor ("*faber lignarius et sculptor*"). "*Em 1692, ao mesmo tempo que a Igreja, construía-se também a nova Capela Interior e dirigia as obras um Irmão da Companhia, artis valde peritus... Pela coincidência do elogio coevo de scriniarius et sculptor egregius dado ao Ir. Luiz da Costa, deve ser ele o seu director artístico*" (Leite, 1945, p. 126). Em 1694, foi para Pernambuco, para as obras da Igreja do Recife, junto com outros irmãos - o escultor Domingo Xavier e o entalhador Domingos Trigueiros. Classificava-se a arte de Luiz da Costa, então com 27 anos, de egrégia e fora do vulgar ("*scriniarius et sculptor egregius; non vulgariter peritus*") (Leite, 1945, p. 131). "*Parece que ficou, a seguir, na zona de Pernambuco (não há Catálogos) e que, mais tarde, depois dos 50 anos, deixou a arte por falta de forças físicas ou por se terem concluído as obras. Em 1720 era Mestre de Meninos no Colégio de Olinda e director da respectiva Congregação Mariana. Viveu algum tempo também no Engenho de Monjope. Artista egrégio e homem de provada virtude*". Faleceu no Colégio de Olinda, com 73 anos, em 1739 (Leite, 1953, p. 151-152).

[33] O irmão João Silveira (1676-1726) nasceu no Porto e entrou para a Companhia em 1695. Era escultor e carpinteiro ("*sculptor et faber lignarius*") e bastante entendido na sua arte ("*satis versatus*"). Em 1716 trabalhava

– **Francisco Martins**, nascido em Braga e citado na Bahia em 1701 como escultor[34]. Também deve ter atuado apenas no forro da nave.

2) Citados como douradores:

– **Manuel de Sousa** (1662 – ?). Nasceu na Bahia em 1662. Entrou para a Companhia em 1682, deixando de pertencer a ela em 1691. Era dourador. Permaneceu no Colégio da Bahia de 1682 a 1691[35]. Assim, deve ter atuado na capela de S. José, na sacristia e no forro da nave – dentro do ciclo maneirista.

- **Domingos Monteiro** (1665 – ?). Nasceu em S. Mamede (Diocese do Porto). Entrou na Companhia em 1691 e abandonou-a em 1705. Era dourador. Permaneceu no Colégio da Bahia de 1691 até 1706[36]. Deve ter atuado apenas no forro da nave.

3) Citado como pintor:

– **Domingos Rodrigues** (1632-1706). Nasceu em 1632, em Torres Novas ou em Arruda, distrito de Lisboa. Faleceu na Bahia em 1706. Era inicialmente escultor e dourador e, depois pintor. Permaneceu no Colégio da Bahia entre 1663 e 1679 e entre 1692 e 1704[37]. Deve ter atuado nas oito primeiras etapas da cronologia proposta – que constituem o ciclo maneirista -, mas aqui a questão da atribuição complica-se, devido a mudanças e restaurações posteriores. De Domingos Rodrigues, devem ser os painéis das capelas dos Santos e das Virgens Mártires, da capela- mor (camarim e paredes), da capela de S. Pedro e da sacristia (paredes)[38].

---

nas obras da aldeia de S. Inácio de Campos Novos (Rio de Janeiro). Revelando tino administrativo, parece que o seu ofício passou para segundo plano, porque em 1720 é procurador ("*procurator praedii*") da Fazenda de Araçariguama (S. Paulo). Em 1722 residia em Santos, onde, "*como só havia dois Irmãos, estava a seu cargo a portaria e a Igreja (com pessoal menor , para garantir os serviços)*". Não tardou em voltar à Bahia e seguiu logo para a aldeia de Natuba, onde se edificava igreja nova. Faleceu em Natuba (depois Soure)" em 1726 (Leite, 1953, p. 266; Leite, 1945, p. 131).

[34] Há um irmão Francisco Martins, de Braga, que é citado em 1701 como "*bonus sculptor*". Em Leite (1945), p. 131, há a referência ao escultor Francisco Martins atuando na Bahia em 1701. Já em Leite (1953), p. 214/215, só aparece um irmão Francisco Martins (1664-1716), que não é escultor: nasceu na diocese de Braga (de S. Pedro de Ouris ou do Casal das Laranjeiras) em 1664. Entrou na Companhia da Bahia em 1686. Ocupou diversos ofícios na Companhia, entre os quais o de soto ministro do Colégio do Rio de Janeiro e o de sacristão do Colégio de Olinda. A *Ânua* de 1717, ao narrar o seu falecimento, refere-se à sua principal e meritória ocupação que foi a de pescador: "*com as suas pescarias e improbo trabalho, por frios e calores, sustentou, durante 16 anos, o Colégio de Santos, sendo verdadeira âncora desta sagrada casa. Adoecendo, passou ao Colégio do Rio de Janeiro, onde faleceu, com notável exemplo de paciência e piedade, ...a 1716*" (Leite, 1953, p. 214/215).

[35] O irmão Manuel de Sousa (1662- ?) nasceu na Bahia em 1662. Entrou na Companhia em 1682. É citado em 1683 como dourador. Deixou de pertencer à ordem em 1691 (Leite, 1953, p. 268; Leite, 1945, p. 124).

[36] O irmão Domingos Monteiro (1665- ?) nasceu em S. Mamede (Diocese do Porto) em 1665. Entrou na Companhia em 1691. Em 1692, era dourador na Bahia e em 1694 trabalhava nas fazendas do Colégio. Deixou de pertencer à ordem em 1706 (Leite, 1953, p. 219; Leite, 1945, p. 131).

[37] O irmão Domingos Rodrigues (1632-1706) nasceu em 1632 em Torres Novas (Leite, 1945, p. 122) ou Arruda, distrito de Lisboa (Leite, 1945, p. 136-139). Entrou na Companhia em 1657 e embarcou para o Brasil em fins de 1659 ou início de 1660. Primeiro, esteve em Camamu. Depois de 1663, residia na Bahia. Em 1667, dizia-se dele que era escultor; em 1670, dourador das esculturas e talha da igreja. Passou um período em Santos, não se sabe quantos anos, mas com certeza aí residia em 1683. Em 1692, acha-se de novo na Bahia, sempre no mesmo ofício. Em 1694 diz-se que foi dourador e pintor e classifica-se a sua arte: como pintor, regular; como dourador, insigne. Enquanto aos outros doiradores não se dá o título de pintor, a ele dá-se logo, desde o princípio da sua carreira em 1660, com a menção de "*habet talentum ad picturam*" (Leite, 1945, p. 136-139). Era, inclusive, o chefe de oficina: "*Houve sempre no Brasil algum Irmão Pintor em exercício: Domingos Rodrigues (1657-1706)... que são os marcos e chefes de oficina, entre outros, que aparecem aqui e além, e aos quais se agregavam moços da terra*" (Leite, 1945, p. 139). Faleceu na Bahia em 1706 (Leite, 1953, -. 250-251).

[38] Serafim Leite sugere a atribuição a Domingos Rodrigues das seguintes obras: 1) as pinturas em madeira nas portas exteriores do camarim da capela-mor feitas em 1679 (Leite, 1945, p. 123-124); 2) retrato do padre Antonio Vieira, feito em 1697, na capela interior do Colégio (Leite, 1945, p. 128); 3) os 21 retratos no teto da sacristia: "*difícil a sua identificação absoluta, mas os indícios agrupam-se à roda do Ir Domingos Rodrigues, o pin-*

Na segunda fase, temos a referência a vários artífices:

1) Citado como carpinteiro, marceneiro, escultor, entalhador ou estatuário:

– **Domingos Trigueiros** (1651-1732), conforme já citado antes, era carpinteiro e entalhador; permaneceu no Colégio da Bahia durante dois períodos distintos (1671-1683 e 1717-1732), incluindo-se, portanto, nas duas fases da obra da igreja. Nessa segunda fase, pode ter atuado na transferência dos retábulos do transepto para as capelas à entrada da nave e as capelas; e, também nas capelas de S. Úrsula, N. S. da Conceição e e Santana – essas já pertencentes ao ciclo barroco.

2) Citados como pintores:

– **Carlos Belleville** (1657/1730). Nasceu em Rouen em 1657. Saiu da França para a China em 1698 e chegou à Bahia no final de 1708 ou início de 1709. Permaneceu no Colégio da Bahia dessa data até a sua morte em 1730. É citado como arquiteto, carpinteiro, escultor, estatuário e pintor – mas essa última parece ter sido a sua maior ocupação no Brasil[39]. Poderia ter participado das três etapas da cronologia proposta: a transferência dos retábulos do transepto para as capelas à entrada da nave e as capelas de S. Úrsula e N. S. da Conceição. Essa última possui painéis, que têm sido apontados como setecentistas. Serafim Leite atribui-lhe genericamente "*obras ornamentais internas*". Existe, na literatura sobre a Catedral, a recorrência de classificar algumas dessas decorações como *chinoiserie*, devido exatamente à passagem de Belleville pela China. No entanto, esses painéis decorativos enquadram-se perfeitamente no vocabulário maneirista [40].

---

tor do Colégio, neste período" (Leite, 1945, p. 128). Valentin Calderón atribui a Domingos Rodrigues: 1) nas capelas das Virgens e dos Santos Mártires, três painéis de cerca de 1675 (Calderón, 1973, p. 16-18); 2) as 18 pinturas a óleo sobre madeira nas paredes da capela-mór, executadas entre 1663 e 1672 (Calderón, 1973, p. 8-16); 3) os dois painéis móveis de madeira pintada que fecham o arco do camarim na capela-mor (Calderón, 1973, p. 18); 4) na capela de S. Francisco de Borja, quatro pinturas a óleo sobre tábua, realizadas depois de 1692 (Calderón, 1973, p. 20-22). [Essas pinturas, no entanto, apresentam técnica bem mais tosca, realizadas de maneira quase ingênua, sobretudo na perspectiva, bastante inferior às pinturas das capelas anteriores]; 5) na capela de S. Pedro, antes dedicada a S. André, há quatro painéis realizados depois de 1692 (Calderón, 1973, p.19). [Esses são mais próximos aos das capelas dos Santos e das Virgens Mártires, mas ainda assim, nos quadros de S. André, há mais movimento e mesmo dramaticidade]. Há outras pinturas seiscentistas na igreja: 1) na capela do Santíssimo Sacramento, oito quadros sobre a vida da Virgem [Sabemos que a primitiva capela recebeu a imagem orago em 1672, mas é improvável que esses quadros remontem àquela primitiva capela, sendo, nesse caso, seiscentistas: o próprio Calderón menciona uma obra de restauração nessa capela em 1881, na qual as pinturas foram estragadas] (Calderón, 1973, p. 6); 2) na sacristia, no terço superior das paredes, há uma série de 17 quadros, pintura a óleo sobre madeira, sobre temas do Antigo Testamento; sabemos que são pinturas seiscentistas, pois o padre Alexandre de Gusmão, ao descrever essa sacristia em 1694, afirma que "*coroam a parte superior das paredes feitos ilustres do Antigo Testamento, com pintura nada para desdenhar*" (Leite, 1945, p. 127). [Resta verificar se esses painéis conservam a forma original, pois pelo menos nove deles foram restaurados em 1878 por Miguel Canizares (Ruy, Afonso. Catedral Basílica. Salvador: Prefeitura Municipal, 1949, p. 12. Coleção Pequeno Guia das Igrejas da Bahia, n. 1)]; 3) na sacristia, o teto em madeira é dividido em 21 caixotões com pintura ornamental à têmpera, tendo no centro retratos de membros da Companhia de Jesus. [Quanto à qualidade, a pintura do teto da sacristia apresenta-se bastante variável: as cartelas e seus arabescos são bem melhor resolvidos que os retratos, alguns deles bem grosseiros; 4) nos dois arcazes da sacristia, há 16 painéis sobre a vida da Virgem, pintura a óleo sobre cobre, de extraordinária qualidade, trazidos de Roma, segundo a descrição de Gusmão de 1694 (Leite, 1945, p. 127).

[39] O irmão Carlos Belville (1657 / 1730) era natural de Rouen, onde nasceu em 1657. Entrou na Companhia em Bordeaux em 1680. Na França, aparece como carpinteiro ("*faber lignarius*") e também escultor ("*sculptor*"), que algum tempo depois se diz notável ("*sculptor egregius*"). Em 1698, parte para Cantão, onde "*...executou obras de arquitectura, escultura e pintura, mencionando como obra conhecida a Igreja da Missão Francesa, de que foi arquitecto*" Belleville, depois de estar dez anos na China, inicia viagem de volta à Europa, mas acaba ficando em Salvador, em fins de 1708 ou início de 1709. No Brasil, a pintura parece ter sido a principal ocupação de Belleville, sempre residente na Bahia. Aí faleceu em 1730 (Leite, 1953, p. 129-130).

[40] Serafim Leite atribui a Belleville: 1) reviu e emendou o plano do Noviciado da Jiquitaia (Bahia), iniciado em 1709 (é o atual Recolhimento de S. Joaquim); 2) a pintura do teto da igreja de Belém da Cachoeira (no

– Francisco Coelho (1699 / 1759). Nasceu no Porto em 1699 e faleceu no Rio de Janeiro em 1759. Era pintor e dourador. Permaneceu no Colégio da Bahia de 1720 a 1748 ou 1757[41]. Pode ter atuado nas capelas de N. S. da Conceição, Santana, N. S. das Dores e Santíssimo Sacramento. Porém, os painéis dessas capelas apresentam grande diversidade: os da capela da Conceição têm sido apontados como setecentistas, mas os da capela de Santana são posteriores; e a capela de N. S. das Dores não possui painéis pintados; e os da capela do Santíssimo Sacramento foram modificados no século XIX[42].

Podemos, portanto, tirar algumas conclusões sobre as obras de ornamentação da antiga igreja dos Jesuítas em Salvador. Propusemos uma cronologia para essas obras – que poderá sofrer algumas modificações, com a divulgação de novos documentos -, mas certamente a sua estrutura geral, dividida em dois grandes ciclos – maneirista e barroco – parece estabelecida. Verificamos que alguns artistas e artífices estão agrupados em torno do ciclo maneirista: Luiz Manuel, que deve ser o mestre da oficina de entalhe, ajudado por João Correia, Domingos Trigueiros, Mateus da Costa, Domingos Xavier, Cristóvão Aguiar, Luiz da Costa, João Silveira e Francisco Martins; os douradores são Manuel de Sousa e Domingos Monteiro; e o pintor Domingos Rodrigues. Outro grupo liga-se ao ciclo barroco das obras: o entalhador Domingos Trigueiros e os pintores Carlos Belleville e Francisco Coelho. Constatamos que, desses artistas e artífices citados – todos irmãos jesuítas – onze são portugueses, sendo sete da região norte (quatro do Porto[43], um de Braga, um de Matozinhos e um de Ponte de Lima) e quatro do centro (três de Lisboa e um de Tomar); um francês, um baiano e um carioca. Essas informações já nos permitem compor um contexto mais amplo sobre a história do monumento, mas certamente restam ainda lacunas, que só a realização e sobretudo a divulgação de estudos de outros pesquisadores poderão resolver.

Recôncavo da Baía), "*porque se trata de arte florida de caracter chinês*" (Leite, 1953, p. 129-130); 3) indica a presença de Carlos Belleville, no 2º. ciclo das obras da igreja, "*sobre obras ornamentais internas*" (Leite, 1945, p. 132). [É possível que se refira à pintura freqüentemente identificada como *chinoiserie*, como na entrada da nave, embaixo do coro, no forro de madeira. Trata-se, no entanto, de uma pintura ornamental maneirista]. Valentin Calderón considera setecentistas as pinturas das capelas de Santana e N. S. da Conceição (Calderón, 1973, p. 35-36).

[41] O irmão Francisco Coelho (1699-1759) nasceu no Porto em 1699. Entrou na Companhia na Bahia em 1720. Seu ofício permanente era o de pintor ("*bonus pictor*"); às vezes, acrescenta-se o de dourador. Por longo tempo residiu na Bahia, mais de um quarto de século, sempre no exercício da sua arte. "*Depois de 1748 e antes de 1757 (não há Catálogos intermédios) passou para o Rio de Janeiro e neste último ano estava na Fazenda de Santa Cruz, companheiro do padre Pero Fernandes, que nessa fazenda construiu a ponte do Guandu e iniciara a construção duma grande Igreja*". Faleceu no Colégio do Rio de Janeiro em 1759 (Leite, 1953, p. 142-143).

[42] Serafim Leite refere-se à atividade de Francisco Coelho: "*Pelo ano de 1740, pintou 16 quadros para o novo Refeitório do Colégio. Um representava a Ceia do Senhor e 15 eram retratos de Santos da Companhia e alguns Jesuítas ilustres do Brasil. Quadros grandes, belíssimos, pintados por um coadjutor leigo, e como aludindo a ser Colégio Real das Artes, a obra saiu não só de Religiosos , mas também real. ...*" A Ânua de 1741 volta a referir-se a estes quadros "*pintados por um dos Nossos, de mão e pincel apurado...Outros quadros deve ter pintado o Ir. Francisco Coelho. Porque o longo tempo que residiu na Baía, mais de um quarto de século, sempre no exercício da sua arte, assinalou-se por numerosas obras de pintura na Igreja e Colégio da Baía, no Noviciado da Jiquitaia, e noutras casas do distrito baiano*" (Leite, 1945, p. 132). Em 1741, "*restauração e ampliação da Capela Interior...além das molduras de cedro, pintados de oiro bom, restauraram-se as pinturas romanas de egrégio pincel, e se revestirá de novos e belos azulejos que hão-de-vir de Lisboa...O pintor de accurata manu era o Ir. Francisco Coelho, que concluíra pouco antes os painéis do refeitório*" (Leite, 1945, p. 134).

[43] Natália Marinho Ferreira-Alves refere-se diretamente a esse grupo do Porto e arredores: "*No século XVII destacam-se, entre outros, João Correia (1614-1673), natural do Porto e reputado entalhador,escultor e imaginário; Luis Manuel (1628-1702), natural de Matosinhos e entalhador; João da Silveira (1676-1726), natural do Porto e escultor; e sabemos ainda que, em 1692, se encontra na Baía como pintor, Domingos Monteiro, natural do Porto*". Ferreira-Alves, Natália Marinho. A arte da talha no Porto na época barroca (artistas e clientela, materiais e técnica). Porto: Arquivo Histórico / Câmara Municipal do Porto, 1989, vol I, p. 112.

Fig. 1. Catedral de Salvador: interior da nave e capela-mor.

Fig. 2. Catedral de Salvador: capela do Santo Cristo ou dos Santos Mártires.

Fig. 3. Catedral de Salvador: capela de Nossa Senhora da Conceição.

Fig. 4. Catedral de Salvador: capela de Santo Inácio.

João António Bellini de Pádua: a mobilidade de um escultor italiano em Portugal no século XVIII – parcerias artísticas e encomendadores

*Teresa Leonor M. VALE**

0. Nota prévia

Constitui-se como objectivo principal deste texto desenvolver uma aproximação eficaz à figura de João António Bellini de Pádua, escultor e arquitecto italiano com actividade conhecida em Portugal entre 1725 e 1748. Essencialmente reconhecido como escultor, a verdade é que o próprio Bellini se auto-intitula escultor e arquitecto, numa obra de sua autoria – a *Descripçam da Engenhosa Maquina em que para a Memoria dos Seculos se Colloca a Marmorea Estatua do sempre Magnifico Rei e Senhor Nosso D. João V* – impressa em Lisboa no ano de 1737[1] e como tal é igualmente referido no documento comprovativo do pagamento de um retábulo (para a Quinta de Santa Bárbara, nas proximidades de Constância), datado de 18 de Setembro de 1740[2]. Com efeito, uma observação mais atenta da globalidade da sua obra, permite aceitar com facilidade esta dupla formação e eventual actividade por parte de João António Bellini – não só a sua obra estritamente escultórica se articula e interage de forma eficaz com a envolvente arquitectónica (como o gosto e a maneira barroca reclamam) mas também algumas das suas peças (como a sua intervenção nos retábulos da igreja conventual do Louriçal ou da actual igreja paroquial de S. Bartolomeu de Lisboa) evidenciam uma concepção simultaneamente arquitectónica e escultórica, revelando um claro domínio de ambas as linguagens por parte do artista paduano.

Sem grandes novidades documentais, este texto propõe-se sobretudo efectuar uma sistematização e reflexão sobre a informação disponível, com a finalidade de esclarecer:

- o estatuto de João António Bellini, na sua relação com os encomendadores e com outros artistas;
- a mobilidade, decorrente não só das solicitações da sua actividade mas também dessas relações;
- a dimensão e o interesse da sua obra – elencando todas as notícias conhecidas da mesma, identificando as sobrevivências, procurando clarificar autorias sustentadas (documental ou bibliograficamente) e atribuições mais ou menos consistentes;

---

* Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, foi bolseira da Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

[1] *Descripçam da Engenhora Maquina em que para a Memoria dos Seculos se Colloca a Marmorea Estatua do sempre Magnifico Rei e Senhor Nosso D. João V, Inventada e Delineada por João Antonio Belline de Padua, Escultor e Architecto*, Lisboa, Officina de Pedro Ferreira, 1737.

[2] Cf. ARQUIVO NACIONAL DA TORRE DO TOMBO, *Jesuitas*, Caixa 16, Maço 27, Doc. 20 – ref. por Francisco Marques de Sousa VITERBO, *Dicionário Histórico e Documental dos Arquitectos, Engenheiros e Construtores Portugueses*, 2ª ed., Vol. II, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1988, p. 235 (1ª ed. 1898 – 1922) e publ. por Fausto Sanches MARTINS, *A Arquitectura dos Primeiros Colégios Jesuitas de Portugal: 1542 – 1759. Cronologia, Artistas, Espaços*, (Dissertação de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto), Porto, 1994.

– a qualidade dessa mesma obra, do ponto de vista estilístico, plástico e compositivo, através da análise das peças sobreviventes.

1. Síntese biográfica[3]

À semelhança do que se verifica com muitos artistas activos em Portugal no período barroco, também acerca da vida de João António Bellini de Pádua predomina o desconhecimento. A dificuldade em apurar elementos de carácter pessoal, determina que a sua biografia se construa essencialmente através da sua actividade, revelando-se assim uma sucessão cronológica das suas obras.

Giovanni Antonio Bellini terá nascido na cidade de Pádua (ou nas suas circunvizinhanças) na década de noventa do século XVII, uma vez que se nos afigura pouco provável poder ser-lhe confiada uma obra relevante - como a da execução da componente escultórica da nova capela-mor da Sé de Évora - com menos de 25 ou 30 anos de idade.

No ano de 1725 Bellini já se encontra em Portugal e trabalha em Évora, realizando a obra de escultura da capela-mor joanina da Sé, sob a direcção do arquitecto João Frederico Ludovice (c. 1670-1752).

Devem-se à sua intervenção designadamente: os dois anjos que ladeiam o Crucifixo, as alegorias de quatro virtudes (Fé, Esperança, Caridade e Religião) colocadas sobre as janelas dos muros laterais, o frontão do arco mestre (com anjos e tabela floral) e ainda os bustos de S. Pedro e de S. Paulo, obras em cuja realização se ocupa até 1734.

Entre 1734 e 1737 João António Bellini de Pádua já se encontra activo em Lisboa, realizando nestes anos quatro estátuas de apóstolos, destinadas a preencher nichos no interior da igreja do colégio de Santo Antão-o-Novo, da Companhia de Jesus. Destes anos data ainda a realização do sacrário do altar-mor da igreja do colégio jesuítico de Nossa Senhora da Conceição de Santarém (actual Sé).

O ano de 1737 revela uma nova faceta do escultor paduano activo em Portugal, aquela de autor, uma vez que nesta data publica a *Descripçam da Engenhosa Maquina em que para a Memoria dos Seculos se Colloca a Marmorea Estatua do sempre Magnifico Rei e Senhor Nosso D. João V, Inventada e Delineada por João Antonio Belline de Padua, Escultor e Architecto*, impressa na oficina lisboeta de Pedro Ferreira – corresponderia este texto a um monumento ao Magnânimo efectivamente realizado e, à semelhança de tantas outras obras, desaparecido com o terramoto de 1755?

Bellini terá continuado entretanto a trabalhar para a Companhia de Jesus e designadamente para a concretização da componente escultórica da igreja do colégio lisboeta de Santo Antão-o-Novo, pois, a 26 de Novembro de 1737, procede-se ao assentamento de dois púlpitos de sua autoria.

Entre 1737 e 1739 João Antonio Bellini terá muito provavelmente estado empenhado na realização de retábulos de pedraria – o mor e quatro laterais – para a igreja conventual do Louriçal (de religiosas clarissas), que sabemos estarem concluídos em 1739, aquando da bênção da igreja.

[3] Para a elaboração desta síntese biográfica foram consultadas diversas obras, entre as quais nos permitimos destacar: Cirillo Wolkmar MACHADO, *Colecção de Memórias*, (ed. de J. M. Teixeira de Carvalho e Vergílio Correia), Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922, p. 201 (1ª ed. 1823), Francisco Marques de Sousa VITERBO, *op. cit.*, Vol. I, p. 98 e Vol. II, p. 235, Francisco Marques de Sousa VITERBO, "Noticia de Alguns Esculptores Portugueses ou que Exerceram a sua Arte em Portugal", in *Boletim da Real Associação dos Architectos Civis e Archeologos Portugueses*, Tomo IX, Lisboa, 1900, pp. 8-13 e Vergílio CORREIA, *Artistas Italianos em Portugal Século XVIII (2ª metade)*, Coimbra, Coimbra Editora, 1932, p. 15.

No ano de 1739 Bellini prossegue trabalhando para a Companhia de Jesus, datado desse ano a realização do retábulo do altar de Nossa Senhora da Boa Morte, para a igreja do colégio de Santarém, onde foi instalado a 13 de Agosto de 1740.

Ainda com os padres jesuítas (mas do colégio de Santo Antão) celebra, a 23 de Julho de 1739, um contrato com vista à realização do retábulo marmóreo da capela da Quinta de Santa Bárbara, propriedade da Companhia de Jesus (como resultado de um legado pio de D. Fernando de Mascarenhas de Lencastre) situada nos arredores de Constância.

Ainda durante este ano teria João António Bellini concluído o retábulo para a igreja do convento de Nossa Senhora do Monte Olivete (Grilos), de Lisboa.

Durante 1740 Bellini ultima as oito estátuas em falta para o apostolado da igreja do colégio de Santo Antão-o-Novo, as quais são colocadas nos respectivos nichos. A 18 de Setembro desse ano, João António Bellini passa uma quitação, no valor de 491$585 reis (pagos pelo Padre Rafael Mendes do colégio de Santo Antão de Lisboa), pela obra do já mencionado retábulo para a capela da Quinta de Santa Bárbara. O escultor passou ainda outro recibo (a propósito da mesma obra), no valor de 477$707 reis (pagos sempre pelo Padre Rafael Mendes).

De 1743 data a realização da estátua de S. João Nepomuceno, a colocar na ponte de Alcântara (actualmente no Museu Arqueológico do Carmo), procedendo-se à sua inauguração no mês de Janeiro do ano imediato.

Em 1748 Bellini continua activo em Lisboa, ocupando-se nomeadamente da realização de um grupo escultórico e de duas estátuas, figurando S. Francisco e S. Domingos, destinadas ao retábulo da capela-mor da igreja de S. Domingos, reedificada por João Frederico Ludovice.

No ano de 1749, em documento por si assinado (segundo A. Ayres de Carvalho), declara-se "*vencido pelos achaques e até pela velhice e pela miséria*"[4].

Já em 1752 o desbastador e ajudante de João António Bellini, Pedro António Avogradi, dito Luquez (de Lucca, não de nascimento, uma vez que era milanês, mas por ter trabalhado durante algum tempo naquela cidade da Toscana), passa a trabalhar para o escultor Alessandro Giusti (1715-1799) – pelo que se poderá pensar na falta de trabalho por parte do escultor de Pádua ou no seu falecimento, o qual, não dispondo de quaisquer outras notícias, poderá ter ocorrido durante esta década de cinquenta, podendo mesmo Bellini ter perecido no terramoto de 1 de Novembro de 1755[5].

2. A obra: identificação das obras documental e bibliograficamente atribuídas

Componente escultórica da capela-mor da Sé de Évora - 1725 a 1734[6]

– Dois anjos (mármore branco de Estremoz, ladeando crucifixo no muro de topo, 1725-1729)

---

[4] Cf. A. Ayres de CARVALHO, *A Escola de Escultura de Mafra*, (separata de *Belas-Artes*, Nº 19), Lisboa, 1964, p. 9.

[5] Cf. *idem*, p. 6; a investigação entretanto desenvolvida, com vista à elaboração de um estudo mais vasto, permitiu entretanto constatar que, nos seus últimos anos João António Bellini terá ainda trabalhado para o rei de Espanha – concretamente nos anos de 1752 e 1753 reconhecemo-lo em Madrid, envolvido numa campanha de redecoração da galeria principal do Palácio Real, para qual contribui com a realização de dois relevos, dos quais um ainda sobrevive e integra na actualidade o acervo da colecção de escultura do Museu do Prado – para informações mais pormenorizadas cf. Teresa Leonor M. VALE, *Um Português em Roma, Um Italiano em Lisboa. Os Escultores Setecentistas José de Almeida e João António Bellini*, Lisboa, Livros Horizonte, 2007 (no prelo).

[6] Acerca desta campanha, as obras de consulta essencial são: Túlio ESPANCA, *Artes e Artistas em Évora no Século XVIII*, (Cadernos de História e Arte Eborense, X), Évora, Livraria Nazareth, 1950, p. 57, Túlio

– Quatro alegorias de virtudes: *Fé, Esperança, Caridade, Religião* (mármore branco de Estremoz, sobre as janelas, 1725-1729)
– Anjos e tabela floral (mármores polícromos de Estremoz, frontão do arco mestre, 1730-1733)
– Dois bustos, figurando S. Pedro e S. Paulo (mármore branco de Estremoz, 1734-1735?).

A realização da obra de escultura para a nova capela-mor da catedral de Évora tem início em meados de 1725, recebendo Bellini um primeiro pagamento (de 4$800 reis), como sinal para a realização de um dos anjos que ladeiam o crucifixo monumental, a 11 de Agosto desse ano[7].

No ano imediato encontrava-se já pronta a estátua de um dos dois anjos, comprometendo-se então João António Bellini a continuar o seu trabalho (para cuja concretização conta com a colaboração, como desbastador, de Carlos Henrique Harcuria, nome aportuguesado de um seu compatriota), fazendo: "*Sinco Estatuas de Pedra de quatorze palmos na forma E preposta que comresponde as que se achão no Modello mas maiz bem feitas segundo a Regra e medidas da Arte a saber a primeira Hum Anjo com duas Azas na forma de outro que esta ja feito por preço de Duzentos e Sessenta mil Reis, A segunda a Figura da Fee com suas Insigniaz por preço de Duzentos e vinte e quatro mil Reis; a terceira a Figura da Religião com todas as suas insigniaz pelo preço de Duzentos e vinte e quatro mil Reis; A quarta Figura da Esperança com todaz as Suas inSigniaz por preço de trezentos mil Reis; E a quinta e ultima a figura da Caridade com todaz as suas Insigniaz por preço de trezentos e vinte mil Reis az quaiz Sinco Estatuaz com todaz az suaz inSigniaz e pertenças Serão de Pedra de Estremos feitas e acabadas com toda a perfeição e proporção da Altura Segundo a Regra da Arte e se lhe darão as pedras pera az ditaz figuras dezbastadaz na forma que Se lhe deu pera a primeira (...).*"[8].

O ritmo dos pagamentos – atestados pela documentação exaustivamente trabalhada por Túlio Espanca -, revela também o ritmo a que se processava a conclusão das peças. Assim, a *Caridade* estava quase acabada em Julho de 1727, a *Esperança* encontrava-se em elaboração em Outubro de 1728, a *Religião* em Maio de 1729, enquanto a alegoria da Fé estava igualmente em realização em Setembro desse mesmo ano. Já na década de trinta (em concreto entre 1730 e 1733), Bellini ocupa-se com a decoração do frontão do arco da capela-mor (a cujo assentamento e gateamento assiste em Maio de 1734) e, seguidamente (entre 1734/1735?) com os dois bustos dos apóstolos Pedro e Paulo[9].

Curiosamente, embora a sua participação pareça estar concluída em Maio de 1734, em 1735 António Bellini de Pádua continua ligado à obra da capela-mor joanina da catedral eborense desde a cidade de Lisboa, onde já se encontrava, pois, no final deste ano de 35, chega a Évora o oficial de entalhador José Lopes levando consigo um serafim para o docel do retábulo, que havia sido delineado pelo escultor paduano[10].

ESPANCA, *Fundação da Nova Capela-Mor da Sé de Évora*, (Cadernos de História e Arte Eborense, XI), Évora, Livraria Nazareth, 1951, p. 19 e ss. e Túlio ESPANCA, *Inventário Artístico de Portugal. Concelho de Évora*, Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes, 1966, pp. 30-31.

[7] Cf. Túlio ESPANCA, *Fundação da Nova Capela-Mor da Sé de Évora*, (...), p. 46 (Documento 20).

[8] Túlio ESPANCA, *Fundação da Nova Capela-Mor da Sé de Évora*, (...), p. 46 (Documento 19).

[9] Cf. Túlio ESPANCA, *Fundação da Nova Capela-Mor da Sé de Évora*, (...), pp. 23-24.

[10] Cf. Túlio ESPANCA, *Fundação da Nova Capela-Mor da Sé de Évora*, (...), p. 28.

Interessante é acompanhar a evolução dos pagamentos efectuados a João António de Pádua durante o período em que trabalha a obra da capela-mor da Sé: em 1725 recebia o escultor paduano 480 reis ao dia (num momento correspondente a uma fase de preparação do trabalho efectivo, correspondendo decerto à elaboração dos modelos a que o documento supra-citado alude); em 1726 Bellini, em plena laboração, integrava já o rol das férias, auferindo a quantia de 960 reis diários, situação que cremos se manteve até ao ano de 1731. Voltamos a ter documentados pagamentos a Bellini em 1734, data em que já recebe o montante de 1.200 reis por dia, "(...) o que bem denota o seu grande valor como estatuário: Mestres Manuel da Cruz ou Manuel Gomes, encarregados da obra, nunca excederam 600 reis diários.", como com pertinência nota Túlio Espanca [11].

Componente escultórica da igreja do colégio de Santo Antão-o-Novo, Lisboa – 1734 a 1740
– Quatro estátuas de apóstolos (mármore de Estremoz, 1734-1737)
– Dois púlpitos (mármore da Ligúria, 1737)
– Oito estátuas de apóstolos (mármore de Estremoz), 1740.

É precisamente no ano de 1734 que podemos encontrar João Bellini a trabalhar pela pimeira vez (tanto quanto nos é dado saber) para a Companhia de Jesus e em concreto para o colégio de Santo Antão-o-Novo. Ocupava-se Bellini com a realização de quatro estátuas de apóstolos, em mármore de Estremoz, as quais se encontravam colocadas nos respectivos nichos em 1737[12], ano em que se procedeu igualmente ao assentamento de dois púlpitos - no dia 26 de Novembro -, que o mesmo artista esculpira em mármore da Ligúria (i.e., de Génova), os quais haviam custado 3.540$695 reis e tiveram o melhor dos acolhimentos[13].

O apostolado da igreja do colégio de Santo Antão terá ficado concluído no ano de 1740, no qual João António Bellini ultima mais oito estátuas, então colocadas nos respectivos nichos[14]. Esta informação, recolhida por Fausto Sanches Martins no *Archivum Romanum Societas Iesu* e apresentada na sua dissertação de Doutoramento, levanta-nos inevitavelmente uma questão: porque se encomendaram a João António Bellini - e se realizaram, entre 1734 e 1740 - doze estátuas de apóstolos para a igreja do colégio, quando existiam já, pelo menos, três estátuas de apóstolos (e outra de um evangelista) vindas de Génova nos últimos anos do século XVII? O que poderia ter resultado desta situação seria a eventual substituição das estátuas genovesas (e uma sua hipotética colocação noutra parte do edifício do antigo colégio) pela totalidade do apostolado de Bellini, uma vez que é referida a colocação deste último nos nichos da igreja[15].

Porém, o que na actualidade se observa, no conjunto de oito estátuas sobreviventes é que duas delas – figurando S. Pedro e S. Paulo, colocadas ladeando a que é hoje a porta principal do hospital de S. José – apresentam dimensões diferentes (ligeiramente menores), bem como um tratamento plástico diferenciado (apesar dos danos causados pela exposição às intempéries por parte de obras destinadas a permanecer no interior) e ainda

[11] Túlio ESPANCA, *Fundação da Nova Capela-Mor da Sé de Évora*, (...), p. 24.
[12] Cf. ARCHIVUM ROMANUM SOCIETATIS IESU, *Lusitania* 54, fls. 275v.-276.
[13] A.N.T.T., *Jesuítas*, Caixa 16, Maço 92, fl. 63 – cf. Fausto Sanches MARTINS, *op. cit.*, Vol. I, pp. 348-349.
[14] Cf. A.R.S.I., *Lusitania* 54, fl. 294v.
[15] Cf. Teresa Leonor M. VALE, *Escultura Italiana em Portugal no Século XVII*, Lisboa, Caleidoscópio, 2004, pp. 179-184 e Teresa Leonor M. VALE, *Escultura Barroca Italiana em Portugal. Obras dos Séculos XVII e XVIII em Colecções Públicas e Particulares*, Lisboa, Livros Horizonte, 2005, pp. 78-82.

bases regulares, ao contrário de todas as restantes, que ostentam bases irregulares e de carácter pretensamente naturalista.

Assim, cremos poder afirmar serem essas duas estátuas as sobrevivências da encomenda genovesa, enquanto as restantes - *Santo André, S. Bartolomeu, S. João Evangelista, S. Marcos* e dois apóstolos não identificáveis pela ausência de atributos específicos - serão da autoria de Bellini, as quais, apresentam, aliás, algumas das características de outras obras do escultor de Pádua, como sejam: os pescoços (excessivamente) altos, as cabeças demasiado pequenas (na proporção global da figura), a muito evidente marcação a trépano da pupila ocular, o tratamento anguloso dos panejamentos, etc., como adiante teremos ocasião de ver.

Sacrário e retábulo de Nossa Senhora da Boa Morte da igreja do colégio de Nossa Senhora da Conceição, Santarém – 1734 a 1739

– Sacrário (mármore, 1734-1737)

– Retábulo de Nossa Senhora da Boa Morte (mármore e estuque, 1738-1739).

Para a igreja do colégio da Companhia em Santarém, Bellini terá trabalhado em dois momentos da mesma década de trinta. Começou por realizar o sacrário marmóreo, destinado a integrar o já existente retábulo-mor (1713), obra da autoria de um outro italiano residente em Lisboa, o mestre pedreiro e escultor Carlos Baptista Garvo[16], por volta dos anos de 1734 a 1737[17].

Pouco depois ocupava-se com uma obra de maior fôlego para a mesma igreja, o retábulo de Nossa Senhora da Boa Morte, decerto uma das suas melhores obras, denotando a maior aptidão do escultor de Pádua em trabalhar com um suporte arquitectónico, neste caso concreto, tendo uma pretensa superfície parietal (de facto o fundo do altar) como elemento estruturante e organizador de uma composição vertical, na qual os vários elementos se articulam num controlado dinamismo. O retábulo, instalado a 13 de Agosto de 1740[18], ainda não se encontrava no local quando o Pe. Inácio da Piedade e Vasconcelos escreve a sua *História de Santarém Edificada* (impressa em Lisboa em 1740 mas efectivamente elaborada alguns anos antes), pelo que autor menciona: *"E mais para baixo desta, està outra [capela], que he dedicada a Nossa Senhora da Boa Morte, e ainda não tem retabolo."*[19]. Porém, o texto de Luís Montez Mattozo, pouco posterior (provavelmente do exacto ano de 1740), já refere: *"No Sabbado 13 do corrente appareceu a celebre capella, e retabolo de pedraria de N. S. da Boa Morte na Igreja do Collegio da Conceyçam dos Religiozos*

[16] Filho do também mestre pereiro e escultor milanês, já residente e activo em Lisboa no último quartel do século XVII, João Baptista Garvo (já falecido em 1696 e que trabalhara na obra da igreja do colégio de Santo Antão-o-Novo), a Carlos Baptista Garvo são encomendados, a 7 de Janeiro de 1696, pelos padres da Companhia, quatro anjos para adorno complementar do retábulo da mesma igreja de Santo Antão - cf. A. N. T. T., *Jesuítas*, Caixa 16, Maço 11, Doc. 92, cit. por Fausto Sanches MARTINS, *op. cit.*, Vol. 1, p. 421 -, ao mesmo Carlos Baptista entregam igualmente os padres jesuítas a execução da já mencionada obra de embutidos da capela-mor da igreja do colégio de Santarém e, posteriormente (em 1718), reconhecemo-lo ainda acompanhando a obra régia de Mafra - cf. A. Ayres de CARVALHO, *D. João V e a Arte do Seu Tempo*, Vol. II, (...), p. 239, A. Ayres de CARVALHO, *Documentário Artístico do Primeiro Quartel de Setecentos Exarado nas Notas dos Tabeliães de Lisboa*, (separata de *Bracara Augusta*, Vol. XXVII, Fasc. 63/75), Braga, 1974, p. 12 e Teresa Leonor M. VALE, *Escultura Italiana em Portugal no Século XVII*, (...), pp.179-180 e p. 282

[17] Cf. A.R.S.I., *Lusitania* 54, fl. 278v., ref. por Fausto Sanches MARTINS, *op. cit.*, Vol. 1, p. 834.

[18] Decerto por lapso José Fernandes PEREIRA, *João António Bellini de Pádua*, in PEREIRA, José Fernandes, (dir. de), *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1989, p. 78 indica a data de 1747 para o retábulo de Nossa Senhora da Boa Morte.

[19] Pe. Inácio da Piedade e VASCONCELOS, *Historia de Santarém Edificada*, Tomo II, Lisboa, s. ed., 1740, Livro I, Cap. IX, p. 120.

Jezuitas desta villa, obrada pelo grande arquitecto António de Pádua, e pela direcção do R. P. Ignacio Telles da Companhia de Jezu, com o producto da fazenda, que lhe deyxou Jozé Gonçalves Fagundes mercador nesta mesma villa, onde falleceu em 9 de Julho de 1738."[20].

Retábulos da igreja do convento do Louriçal – 1737 a 1739 (?)
– Cinco retábulos: o mor e quatro colaterais (mármore, 1737-1739?).

A associação da figura de João António Bellini de Pádua à obra da igreja do convento de clarissas do Louriçal é feita logo em 1750 pelo cronista Pe. Manuel Monteiro, o qual, na sua *História da Fundação do Real Convento do Louriçal de Religiosas Capuchas Escravas do Santissimo Sacramento e Vida da Venerável Maria do Lado sua Primeira Instituidora*, escreve: *"Na Capella mor, e nas duas Collateraes se achão já assentados os Retabulos, fabricados das pedras mais escolhidas, que se tirão nas pedreiras de Lisboa, de differentes cores elegantemente matizadas, e polidas, ornadas com Anjos, e Serafins, e varios primores entalhados pelo celebre Estatuario Antonio de Padua."*[21].

Do discurso do Padre Manuel Monteiro parece poder presumir-se que só os anjos e os serafins serão da autoria de Bellini, enquanto que a arquitectura seria da responsabilidade do engenheiro Carlos Mardel (o qual teria adaptado um projecto inicial de João Antunes de cerca de 1690), mostrando *"na sua Architectura a grande pericia, e bom gosto do Sargento mor Carlos Mardel, de nação Húngaro (...)."* [22].

A obra deveria estar concluída aquando da bênção da igreja, a 27 de Outubro de 1739.

Retábulo-mor da igreja de Nossa Senhora da Conceição do Monte Olivete (Grilos), Lisboa – 1739
– Retábulo constituído por camarim, ladeado por colunas salomónicas e sobrepujado de anjos (mármore branco, rosa e cinzento).

O retábulo-mor da igreja do antigo convento de Nossa Senhora da Conceição (de religiosos agostinhos, popularmente denominados Grilos), actual igreja paroquial de S. Bartolomeu, encontra-se atribuído a João António Bellini de Pádua sem qualquer sustentação documental ou mesmo bibliográfica cronologicamente próxima da sua realização. Foi, com efeito, Ayres de Carvalho que, em 1962, no seu *D. João V e a Arte do Seu Tempo*, escreveu ter sido o retábulo "erigido certamente por Ludwig com a colaboração do italiano João de Pádua, escultor que também se intitulava arquitecto." [23]. A mesma atribuição é aceite mais recentemente por José Sarmento de Matos e Jorge Ferreira Paulo, que referem ainda como "são notáveis as diversas portas de desenho erudito e o conjunto do altar-mor, com colunas salomónicas, evidente citação do modelo romano de Bernini."[24].

[20] Luis Montez MATTOZO, *Anno Noticioso e Histórico*, Tomo II, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1937, pp. 44-45 (ms. datável d c. 1740).
[21] Pe. Manuel MONTEIRO, *História da Fundação do Real Convento do Louriçal de Religiosas Capuchas Escravas do Santissimo Sacramento e Vida da Venerável Maria do Lado sua Primeira Instituidora*, Lisboa, Officina de Francisco da Silva, 1750, pp. 215-216.
[22] Pe. Manuel MONTEIRO, *op. cit.*, p. 216; cf. também Gustavo de Matos SEQUEIRA, *Inventário Artístico de Portugal. Distrito de Leiria*, Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes, 1955, pp. 111-113 e Júlio GIL, *As Mais Belas Igrejas de Portugal*, Lisboa, Editorial Verbo, 1988, pp. 264-265, que repetem a mesma informação já veiculada pelo cronista setecentista.
[23] A. Ayres de CARVALHO, *D. João V e a Arte do Seu Tempo*, Vol. II, (...), p. 228.
[24] José Sarmento de MATOS, Jorge Ferreira PAULO, *Caminho do Oriente. Guia Histórico*, Vol. II, Lisboa, Livros Horizonte, 1999, p. 68.

Também a nós se afigura aceitável e plausível a atribuição, uma vez que não nos repugna uma aproximação a uma eventual autoria de Bellini, pois quando efectuada uma observação cuidada da peça e, em particular das figuras dos anjos que animam o remate superior e, mais concretamente ainda, dos tenentes da coroa real (na parte central) – ela permite constatar afinidades com outras do mesmo tipo, realizadas pelo escultor paduano.

Retábulo da capela da quinta de Santa Bárbara, Constância - 1740
– Retábulo constituído por relevo central, ladeado por colunas e sobrepujado de anjos (mármore e estuque).

A 23 de Julho de 1739 foi celebrado um contrato entre os padres do colégio de Santo Antão de Lisboa e João António Bellini, com vista à realização do retábulo da capela da Quinta de Santa Bárbara, nos arredores da vila de Constância[25]. Um ano mais tarde a obra encontrava-se concluída e por ela recebeu o escultor italiano 491$585 reis, tendo o retábulo sido executado com *"variedade de pedras marmores finas"*, como fica atestado pelo documento de 18 de Setembro de 1740, comprovativo do pagamento da obra[26].

Trata-se de uma obra característica no âmbito da produção de Bellini, dotada de dinâmicos anjinhos esvoaçantes, no remate superior, e denotando uma influência de peças do barroco romano (que a partir do *seicento* se difunde gradualmente por todo o território da península itálica através de uma intensa circulação de peças e de artistas). De facto, a figuração de Santa Bárbara no retábulo da capela da quinta de Constância, remete (decerto de entre outros exemplos citáveis) para aquela do *Êxtase de Santa Catarina de Siena*, tal como se observa no altar-mor da igreja romana de Santa Caterina a Magnanapoli (datada de 1667), obra da autoria do escultor maltês activo em Roma, Melchiorre Caffà (1635 ou 1638-1667)[27].

Estátua de S. João Nepomuceno, ponte de Alcântara, Lisboa (actualmente no Museu Arqueológico do Carmo) - 1743
– Estátua de vulto (mármore branco, com cerca de 6m de altura com base).

A obra terá sido realizada por Bellini – decerto na sequência de uma encomenda na qual a rainha D. Mariana de Áustria terá desempenhado um papel relevante (ainda que muito provavelmente indirecto), responsável que foi pela grande difusão do culto de S. João Nepomuceno em Portugal, embora a inscrição da base aluda a um devoto (anónimo) – por volta de 1743. Com efeito, na tarde de Quarta-feira, dia 8 de Janeiro de 1744, verifica-se a bênção da estátua já colocada na guarda norte da ponte de Alcântara, realizando-se a cerimónia na presença da rainha, do príncipe e da princesa da Beira (futuros reis D. José I e D. Mariana Vitória de Bourbon) e dos infantes[28].

[25] Cf. Francisco Marques de Sousa VITERBO, *Dicionário Histórico e Documental dos Arquitectos, Engenheiros e Construtores Portugueses*, 2ª ed., Vol. II, (…), p. 235 e Francisco Marques de Sousa VITERBO, "Noticia de Alguns Escultores Portugueses ou que Exerceram a sua Arte em Portugal", (…), pp. 8-13.

[26] A.N.T.T., *Jesuítas*, Caixa 16, Maço 27, Doc. 20, publ. por Francisco Marques de Sousa VITERBO, "Noticia de Alguns Escultores Portugueses ou que Exerceram a sua Arte em Portugal", (…), pp. 8-13.

[27] Acerca de Caffà cf. a bibliografia indicada por Teresa Leonor M. VALE, *Escultura Italiana em Portugal no Século XVII*, (…), p. 110 e p. 262.

[28] Evento noticiado pela *Gazeta de Lisboa* de 14 de Janeiro de 1744, afirmando ter sido a rainha a encomendadora da obra; cf. também Fr. Cláudio da CONCEIÇÃO, *Gabinete Histórico*, Vol. IX, Lisboa, Imprensa Nacional, 1823, pp. 52-253 e ainda Fernando Castelo BRANCO, "Alcântara (Ponte de), in Francisco SANTANA, Eduardo SUCENA, (dir. de), *Dicionário da História de Lisboa*, Lisboa, Carlos Quintas & Associados, 1994, p. 35.

O escultor terá composto para a ocasião um poema que dedicou precisamente à rainha e possuía o descritivo título de *Per la Sollenne Fonsione, che si fece nella dedicatione della Statua, del Glorioso Martire S. Giovanne Nepomuceno: che si coloco sopra la ponte d'Alcantara*[29].

As transformações da zona de Alcântara ainda na segunda metade do século XVIII e, sobretudo, no século XIX[30], acabaram por determinar o apeamento da estátua em 1888, tendo a mesma sido depositada no Museu Arqueológico do Carmo no ano imediato, por ordem da Câmara Municipal de Lisboa[31]. Assim, a peça sobreviveu à ponte, com a respectiva base, na qual se reconhece, sob a sanefa decorativa contendo uma inscrição[32], a "assinatura" comprovativa da autoria: *JOÃO AN.to D. PADOA A FES.*

A estátua evidencia alguns problemas que Bellini revela de forma sistemática nas peças de vulto, embora se constitua talvez como o melhor exemplo de tratamento (verosímil e dinâmico) de panejamentos.

Componente escultórica do retábulo-mor da igreja de S. Domingos, Lisboa - 1748
– Estátuas de vulto figurando S. Francisco e S. Domingos, grupo escultórico do remate superior, escultura ornamental em torno do sacrário (mármore branco).

A participação de João António Bellini de Pádua na nova capela-mor da igreja lisboeta de S. Domingos é cronologicamente a sua última obra conhecida até este ponto da investigação. Trata-se afinal de mais uma intervenção de Bellini no âmbito de uma obra confiada ao arquitecto João Frederico Ludovice: a edificação de uma nova capela-mor, ao gosto do barroco joanino para uma igreja originalmente medieval. Foi curiosamente em idêntica situação (mas na catedral de Évora) que pela primeira vez encontrámos Bellini activo no nosso país.

Após o incêndio de 1959 é quase impossível apreciar o conjunto da capela-mor joanina do antigo cenóbio dominicano de Lisboa, a cujo primitivo esplendor se pode aceder apenas através de algumas representações pictóricas ou de fotografias (ficando lamentavelmente ausente a componente cromática, nestas últimas).

Para a capela-mor de S. Domingos, Bellini realizou as grandes estátuas figurando os santos fundadores das duas ordens mendicantes, S. Domingos e S. Francisco, dispostas lateralmente ao camarim e, decerto, também o aparato decorativo em torno do sacrário e o dinâmico grupo escultórico, tendo por centro a figura da Virgem, que rematava superiormente a estrutura retabular.

---

[29] Ref. por José Fernandes PEREIRA, *João António Bellini de Pádua*, (...), p. 78 e José Fernandes PEREIRA, *João António Bellini de Pádua e a Estética Italianizante do Reinado de D. João V*, in AAVV, *I Congresso Internacional do Barroco. Actas*, Vol. II, Porto, Reitoria da Universidade do Porto – Governo Civil do Porto, 1991, pp. 221 – 226.
[30] Sendo porém figurada durante a centúria de Oitocentos em pelo menos duas interessantes representações: um desenho aguarelado de cerca de 1826, constante de um álbum de desenhos de Luís Gonzaga Pereira (onde tem o nº 31) e se guarda na Biblioteca Nacional de Lisboa e uma gravura, publicada no *Archivo Pittoresco* , Vol. V, Lisboa, Castro & Irmão, 1862, p. 177, cf. Augusto Vieira da SILVA, "A Ponte de Alcântara e suas Circunvizinhanças", in *Olisipo*, Nº 18, 1942 (ou in *Dispersos*, Vol. III, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 1960, pp. 39 – 75).
[31] Cf. Augusto Vieira da SILVA, *op cit.*, p. 49.
[32] Na qual se pode ler a seguinte inscrição: *S. IOANNI / NEPOMUCENO / NOVO ORBIS THAUMATURGO / TERRAE AQUIS, IGNI AERIQUE / IMPERANTI / ATQUE CUM ALIAS / TUM PRAESERTIM IN ITINERE / MARITIMO / LOCULENTO SOSPITATORI SUO / GRATI ANIMI ERGO / HANC STATUAM / POSUIT / CLIENS DEUOTISS: / AN: REPARAT: SALUT: / M: DCC: XLIII.*, que se apresenta em transcrição nossa mas que já foi publ. por J. M. Cordeiro de SOUSA, *Inscrições Portuguesas de Lisboa (Sécs. XII – XIX)*, Lisboa, Academia Portuguesa da História, 1940, p. 221.

Porém, esta intervenção do escultor italiano – que apenas as fotografias hoje revelam e não permitem efectivamente apreciar em termos de qualidade escultórica – não parece ter sido muito apreciada, senão na época, pelo menos alguns anos mais tarde. De facto, no *Summario de Varia História* de J. Ribeiro Guimarães, podia ler-se: "Em 1748 se fabricou de novo a capella-mór pelos desenhos de João Frederico Ludovice, sendo a esculptura de João António de Pádua. Custou esta obra cem mil cruzados, tendo dado el-rei D. João V 22:000, além de outros auxílios da Fazenda pública. Não abona o talento do esculptor a obra. É de grande incorrecção como se pode ver (...)." (sublinhado nosso)[33].

No domínio das atribuições destaca-se uma que remonta desde logo às *Memórias* de Cirillo (1823) e foi depois repetida por vários autores[34], referimo-nos aos serafins do oratório da Casa da Moeda de Lisboa, os quais terão todavia desaparecido com o teramoto de 1755 e não podem por tal motivo ser objecto da nossa análise.

Sem pretender efectuar atribuições precipitadas – por não possuirmos qualquer suporte documental – não podemos todavia ignorar um conjunto de quatro estátuas figurando os santos jesuítas Santo Inácio de Loyola, S. Francisco Xavier, S. Luís Gonzaga e S. Estanislau Kostca, que hoje se podem observar na Sé de Beja mas cuja proveniência é uma desconhecida casa da Companhia em Lisboa[35]. A observação destas quatro estátuas (e do seu decorativo enquadramento superior de panejamentos em mármore negro e serafins) permite com efeito constatar uma série de afinidades com outras obras de João António Bellini, designadamente: as cabeças demasiado pequenas (que se constata de modo evidente na figuração de S. João Nepomuceno, por exemplo), os pescoços altos (que quase todas as suas representações de anjinhos ostentam), o tratamento anguloso dos panejamentos (que se observa igualmente nos apóstolos sobreviventes da igreja de Santo Antão-o-Novo) e ainda essa generalizada falta de agilidade no domínio da massa, que Bellini sempre evidencia na estatuária de vulto. Um último pormenor a referir é o facto destas quatro estátuas apresentarem bases irregulares muito afins àquelas dos já citados apóstolos de Santo Antão, e que não se observam, por exemplo, nas estátuas genovesas igualmente de apóstolos feitas para a mesma igreja do colégio jesuíta de Lisboa.

Assim, não sendo nossa intenção efectuar atribuições não sustentadas, afirmamos apenas que as estátuas da catedral de S. Tiago de Beja deverão ser pelo menos tidas em consideração no âmbito da elaboração de um eventual catálogo das obras de Bellini em Portugal.

3. A matriz italiana e o desenvolvimento de um discurso escultórico no contexto do barroco joanino

Breve panorama da escultura italiana do settecento

a) Roma

Embora já não detentora do esmagador protagonismo do *seicento*, a cidade pontifícia continua a assumir-se, durante o primeiro quartel e mesmo durante a primeira metade da centúria seguinte, como o principal centro produtor de escultura e introdutor de novida-

[33] J. Ribeiro GUIMARÃES, *Summario de Varia História*, Vol. IV, Lisboa, Rolland & Semiond, 1874, p. 153.
[34] Cf. Cirillo Wolkmar MACHADO, *op. cit.*, p. 201; atribuição depois repetida por Emílio LAVAGNINO, *L'Opera del Genio Italiano all'Estero. Gli Artisti in Portogallo*, Roma, La Libreria dello Stato, 1940, p. 98.
[35] Cf. Túlio ESPANCA, *Inventário Artístico de Portugal. Distrito de Beja. Zona Norte*, Vols. I e II, Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes, 1992, respectivamente p. 95 e est. 170.

des no contexto da península itálica. Assim, do ponto de vista da produção artística em geral e escultórica em particular, o *settecento* caracteriza-se estilisticamente, desde o seu início, pela diversidade, sendo reconhecíveis em simultâneo: um discurso barroco tardio (que perpetua a vigorosa corrente berniniana do barroco romano), um tímido *baroccheto* – essa designação italiana para um rococó que não o é verdadeiramente – e uma lenta e gradual introdução da estética neoclássica [36].

Este panorama de diversidade ficou essencialmente a dever-se ao processo de desagregação do sistema de produção de escultura do *seicento*, organizado em torno da figura tutelar de Gianlorenzo Bernini (1598-1680) e à simultânea chegada a Roma de um número cada vez maior de artistas oriundos das várias regiões e estados itálicos, bem como de outros países europeus, destacando-se, entre estes últimos, os franceses que frequentemente evidenciavam a intenção de se fixarem na cidade pontifícia e não a de permanecerem apenas alguns anos com o apoio da Academia Francesa de Roma.

É também esta emergente e crescente influência francesa, reconhecível na Roma setecentista, que alimenta a difusão do gosto rococó, o qual encontra terreno fértil junto de artistas florentinos, por exemplo, cuja tradição escultórica integrava características e valores que podem considerar-se próximos daqueles do rococó, como sejam a delicadeza, a graça e o gosto pela minuciosa representação do pormenor decorativo[37].

b) Pádua (e o Veneto)

O panorama romano difere porém de outros centros de produção de escultura, nos quais domina ainda a estética barroca seiscentista e só muito mais lentamente se vai verificando a introdução das novidades do *settecento*. No caso concreto do Veneto, em cuja produção escultórica se inclui aquela de Pádua, embora seja na capital da região, Veneza, que se verificam as grandes encomendas e para onde se deslocam e fixam os principais artistas, o *baroccheto* ou rococó terá um evidente sucesso mas apenas a partir da segunda década do século XVIII.

Durante o século XVII as inovações chegavam frequentemente através da deslocação de artistas oriundos do norte da Europa ou de italianos que, por períodos de tempo mais ou menos dilatados permaneciam na cidade dos doges, destacando-se no âmbito da última situação enunciada a influência resultante das obras aí realizadas pelo genovês Filippo Parodi (1630-1702) e pelo bolonhês Giuseppe Mazza, detentores de discursos ainda marcadamente berninianos. Contudo, e como nota Wittkower: "Venti anni piú tardi la situazione era cambiata. Gli scultori nati fra il 1680 e il 1700 diedero vita a un stile raffinato e sereno che andava da par e passo, ma indipendente, con lo stile di Filippo della Valle e di Bracci a Roma. La transizione alla nuova maniera si può osservare in opere come la capella del Rosario nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo (1732) o la facciata dei Gesuati (1736)."[38]. Esta mudança ficou a dever-se essencialmente à actividade de três artistas: António

---

[36] Cf. acerca desta problemática o texto de Robert ENGGASS, "Settecento Sculpture in St.Peter's: an Encyclopedia of Styles", in *Apollo*, Vol. CXIII, Nº 28, Fev. 1981, pp. 74-81 e também Bruce BOUCHER, *Italian Baroque Sculpture*, Londres, Thames & Hudson, 1999, sobretudo Cap. 8. From Late Baroque to Neoclassicism, pp. 195-216.

[37] Cf. Teresa Leonor M. VALE, *A Escultura Italiana de Mafra*, Lisboa, Livros Horizonte, 2002, pp. 32-33.

[38] Rudolf WITTKOWER, *Arte e Architettura in Italia 1600 – 1750*, Turim, Einaudi, 1993, pp. 393-394 (1ª ed. 1958); cf. também a obra fundamental de Camillo SEMENZATO, *Scultori Veneti del Seicento e del Settecento*, Veneza, Alfieri, 1966, a mais recente de Giuseppe PAVANELLO, *La Scultura Veneta del Seicento e del Settecento. Nuovi Studi*, Veneza, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2002 e ainda Terisio PIGNATTI, *L'Art Vénitien*, Paris, Flammarion, 1992, p. 224 sobretudo.

Corradini (1668-1758), Giovanni Marchiori (1696-1778) e Gian Maria Morlaiter (1699-1781), estes últimos com datas de nascimento muito próximas da que cremos terá sido a de Bellini, o qual terá com muita probabilidade conhecido a obra do mais famoso Corradini e também as primeiras dos outros dois artistas da sua geração. Não se nota porém a tendência rococó, que a produção destes três escultores evidencia, naquela de João António Bellini, muito provavelmente porque a sua vinda para Portugal o afastou dessa evolução na adesão ao novo gosto que se vivia já nos ambientes venezianos e o emergiu no vigoroso barroco joanino, que dominou ainda toda a primeira metade de Setecentos em Portugal.

A recepção da arte italiana no Portugal joanino e a escultura de João António Bellini de Pádua

A importação de um conjunto de cinquenta e oito estátuas italianas para a basílica de Nossa Senhora e Santo António de Mafra é o melhor exemplo da aptidão para o consumo de escultura italiana que se registava no Portugal joanino. Aliás, a obsessão italiana (e mais concretamente romana) do Magnânino justifica a aquisição de inúmeras obras de arte, através de agentes diplomáticos e comerciais colocados em território italiano, como é bem sabido. Assim, pode afirmar-se que era propício o terreno para a fixação de artistas italianos em Portugal, conotados naturalmente com a excelência da arte produzida no seu país de origem. Cremos que tal situação terá facilitado a aceitação de Bellini e do seu trabalho, ainda que o escultor paduano estivesse longe de ser um artista de primeira qualidade.

Como características essenciais da sua escultura podem reconhecer-se alguns aspectos já atrás sumariamente enunciados e que se podem sintetizar:

- uma maior aptidão para a realização de uma escultura preferencialmente arquitectónica, ou seja, que desenvolve uma mais íntima relação com a arquitectura - bem visível na sua obra na capela-mor da Sé de Évora ou mesmo no que se pode ainda observar daquela de S. Domingos de Lisboa
  ou
- de uma escultura de estruturação vertical (presa a um suporte parietal), como se pode observar nos retábulos de Nossa Senhora da Boa Morte, na actual Sé de Santarém, e no da capela da Quinta de Santa Bárbara nos arredores de Constância, obras aliás cronologicamente muito próximas (1739/1740);
- uma maior dificuldade na elaboração de estatuária de vulto, na qual evidencia recorrentemente alguma desproporção (traduzida em cabeças demasiado pequenas para os corpos), pescoços esguios (com frequência excessivamente altos), expressividade fisionómica diminuta, tratamento dos panejamentos denotando falta de domínio de modelação da massa, à qual se revela pouco capaz de atribuir as morfologias adequadas e as qualidades superficiais desejáveis.

4. A mobilidade – parcerias artísticas e encomendadores

Podem reconhecer-se como elementos dinamizadores da obra de João António Bellini de Pádua duas situações fundamentais: uma aparente parceria artística e a relação privilegiada com um agente encomendador.

Com efeito, uma parte significativa da obra de Bellini em Portugal, fica a dever-se essencialmente a

– um arquitecto relevante no contexto dos empreendimentos joaninos : João Frederico Ludovice;

– uma ordem religiosa indiscutivelmente poderosa e da maior importância enquanto agente construtor e encomendador de obras de arte: a Companhia de Jesus.

Quanto à primeira situação referenciada, não possuímos elementos suficientes para classificar taxativamente de parceria artística a relação estabelecida entre Ludovice e o escultor paduano. O que se revela inegável é que, apesar de mediar entre as duas colaborações documentadas um intervalo de tempo significativo (cerca de quinze anos entre a conclusão da primeira obra e o início da segunda), o arquitecto alemão volta a solicitar o trabalho de Bellini para a realização da componente de uma outra capela-mor por si reedificada. Assim, encontramos Bellini integrando a equipa de Ludovice – e será talvez esta a visão mais correcta da situação de colaboração dos dois artistas – na obra da capela-mor da Sé de Évora (entre os anos de 1725 e 1733) e naquela da capela-mor da igreja conventual de S. Domingos de Lisboa (em 1748) e talvez ainda na do retábulo-mor da igreja conventual de Nossa Senhora da Conceição do Monte Olivete (1739), se se considerar, com Ayres de Carvalho, que a mesma se deve também a Ludovice.

Esta colaboração dos dois artistas – decerto determinada pela vontade do arquitecto alemão – pode justificar-se por um conjunto de razões, desde logo a afinidade sentida por Ludovice com um artista estrangeiro, como ele, e em particular com um artista italiano, tendo ele passado vários anos em Itália e sendo casado (em primeiras núpcias, realizadas em 1700, em Roma) com uma italiana (Clara Morelli), mãe de dois dos seus filhos.

Por outro lado, como já tivemos ocasião de referir, João António Bellini auto-intitulava-se escultor e arquitecto (e como tal o entendiam também os padres da Companhia que, em 1740, lhe pagam o retábulo da Quinta de Santa Bárbara), ora esta dupla formação torna-lo-ía um interlocutor particularmente eficaz – pelo entendimento que teria da arquitectura – para um arquitecto que queria ver realizada em bem sucedida articulação uma componente escultórica numa sua obra.

Quanto à Companhia de Jesus, pode afirmar-se ser o mais importante encomendador de João António Bellini ao longo de toda a sua obra. Desde o apostolado e púlpitos para a desaparecida igreja do colégio lisboeta de Santo Antão-o-Novo, até ao sacrário e retábulo de Nossa Senhora da Boa Morte para aquela do colégio de Nossa Senhora da Conceição de Santarém, passando pelo retábulo da capela da Quinta de Santa Bárbara de Constância, propriedade dos mesmos padres jesuítas, o escultor de Pádua trabalha para a Companhia de 1734 a 1740. Porém, esta ligação aos jesuítas poderá ter passado também pela figura de João Frederico Ludovice, artista da Companhia à sua chegada a Portugal. Recorde-se que o arquitecto alemão trabalhara em Roma para a Companhia de Jesus (concretamente na igreja do Gesù) e é por iniciativa dos padres inacianos que se verifica a sua vinda para Lisboa, em 1700 (ou 1701), a fim de dirigir as obras do colégio de Santo Antão-o-Novo.

5. Considerações finais

Foi provavelmente o facto de não ser um escultor de primeira qualidade que trouxe João António Bellini da sua Pádua natal até ao nosso país, onde procurou e encontrou boas oportunidades de trabalho. Desconhecemos se o escultor paduano efectuou uma passagem por Roma, tendo aí contactado pela primeira vez com João Frederico Ludovice (já na cidade pontifícia em 1697, trabalhando com Andrea Pozzo e também com o arquitecto Carlo Fontana) ou com a Companhia de Jesus – agentes determinantes na sua actividade em Portugal, como tivemos oportunidade de constatar -, o que teria motivado e facilitado a sua

vinda para o nosso país. É uma possibilidade a considerar, entre os tantos aspectos da vida e da obra de João António Bellini acerca dos quais subsiste ainda o desconhecimento.

O que parece certo é que a sua obra e a mobilidade inerente à sua concretização resultam essencialmente dos dois factores que ao longo do nosso texto reconhecemos e procurámos clarificar: a parceria artística com o arquitecto João Frederico Ludovice e a relação com o grande encomendador que ainda era a Companhia de Jesus no Portugal da primeira metade da centúria de Setecentos.

1. **Anjos ladeando crucifixo**, Capela-mor da Sé de Évora.

2. **Apóstolo**, Hospital de S. José, Lisboa (proveniente da desaparecida igreja do colégio jesuítico de Santo Antão-o-Novo).

3. **Retábulo de Nossa Senhora da Boa Morte**, Sé de Santarém (igreja do antigo colégio jesuítico de Nª Sª da Conceição).

4. **Estátua de S. João Nepomuceno**, Museu Arqueológico do Carmo, Lisboa (proveniente da desaparecida ponte de Acântara).

António e Nicolau Vieira, dois pintores maneiristas de Lamego na diáspora ibero-americana

Vitor SERRÃO

1.

O principal artista a quem esta comunicação é dedicada, António Vieira, nasceu em Lamego em 1590 e aí faleceu, pobre, em 1642. Filho de um mercador de origem cristã-nova e, por essa razão, muito estigmatizado devido à sua linhagem familiar de sangue judaizante, foi um discreto pintor beirão das modalidades de óleo, têmpera e dourado com regular actividade ao serviço do mercado religioso das terras da Beira Alta [1]. Sabemos que, tal como sua mulher, foi preso, por duas vezes, pelo tribunal do Santo Ofício nos cárceres da Inquisição de Coimbra.

Apesar de professar anos a fio uma das artes mais privilegiadas ao serviço dos valores contra-reformistas dominantes, este pintor de óleo e dourado foi sujeito a dolorosos processos que nos revelam, na sua crueza, contornos interessantes sobre a migração de artistas «conversos» para as Américas durante os anos da União Ibérica: assim, a segunda prisão de António Vieira, em 1631, deveu-se ao facto de, segundo os inquisidores, ele ter pretendido cobrir a fuga de um seu irmão, também pintor, Nicolau Vieira, cujas alegadas práticas judaicas o haviam entretanto obrigado a refugiar-se com sua família, através da chamada *'Puerta Falsa de America'*, na região do *«Rio da Prata nas Índias de Castela»*, a fim de poder escapar às perseguições religiosas de que era vítima. O conhecimento deste pequeno escândalo que agitou, à época, a sociedade lamecense, constitui um singular exemplo da mobilidade de artistas no mundo de expressão portuguesa durante os anos de ferro da Contra-Reforma e abre-nos mais uma pista para o estudo de tais relações artísticas entre Portugal e o mundo hispano-americano durante a Idade Moderna.

Os três processos do Santo Ofício de Coimbra relativos a esta família de pintores, que são merecedores de uma transcrição integral e de uma análise de pormenor que não cabem no âmbito desta comunicação [2], têm o interesse maior de nos mostrarem os contornos de uma sociedade extremamente intolerante nos seus pressupostos religiosos, e de nos revelarem a causa que levou muitos artistas do interior de Portugal a enveredar pela emigração forçada para terras americanas em busca de adequado ambiente de trabalho. Este capítulo obscuro da expansão peninsular nas Américas mereceu já um primeiro estudo de balanço por parte de Maria José Goulão [3]. Através da preciosa documentação recenseada

---

* O autor deseja manifestar o seu agradecimento a Maria da Graça Mateus Ventura, a Pedro Dias, a José Meco, a Maria José Goulão e a Maria Adelina Amorim pelas informações prestadas.

[1] Sobre este mal conhecido artista lamecense, cfr. Vitor Serrão, *A Pintura Proto-Barroca em Portugal, 1612-1657. O triunfo do Naturalismo e do Tenebrismo*, tese de Doutoramento, vol. II (não publicado), Universidade de Coimbra, 1992, pp. 441-455.

[2] ANTT, *Inquisição de Coimbra*, processos nºs 8045 e 8202 (dois processos). Inéditos.

[3] Maria José Goulão, *'La Puerta Falsa de América'. A influência artística portuguesa na região do Rio da Prata no período colonial*, tese de Doutoramento, Universidade de Coimbra, 2005.

por Maria da Graça Mateus Ventura, a partir dos processos judicais e de testamentaria, assentos paroquiais e de *cabildos*, protocolos tabeliónicos, e inventários de bens de portugueses emigrados, incluindo as comunidades de judeus conversos [4], alguma coisa de mais concreto se sabe sobre a presença de obras de pintura e outros objectos artísticos nessas regiões. Tal processo de mobilidade e emigração ainda não foi devidamente estudada no que toca ao recenseamento alargado de testemunhos artísticos, que com toda a certeza subsistirão, como dissemos, em igrejas, capelas e colecções de espaços geográficos tão longínquos quanto o Tucumã (sabendo-se, por exemplo, que um dos bispos do Córdoba era português), a cidade de Lima e o Alto Peru, Potosí na Bolívia (onde chegou a existir uma *Calle lusitana*), Buenos Aires na Argentina, e toda a zona do estuário do Rio da Prata... A presença lusitana nestas regiões foi mais forte do que se julga, como hoje se atesta de modo peremptório seguindo as fontes documentais dadas a conhecer por Maria da Graça Mateus Ventura, que confirmam a presença nessas terras de artistas oriundos de Portugal (carpinteiros, pedreiros, ourives e também pintores) durante os séculos XVI, XVII e XVIII, muitos deles com sangue cristão-novo. A arte das missões franciscanas junto aos Guarani, no Paraguai do século XVII, é também uma das nebulosas ainda por estudar com a devida atenção, pois restam templos e obras de arte móvel (talha, escultura, pintura, ourivesaria, têxteis. mobiliário) que aguardam estudos e inventário, e onde bem poderiam ter actuado artistas de origem portuguesa [5]. Rasga-se, assim, o espaço para um estudo mais globalizador sobre os gostos e práticas artísticas no seio de tais sociedades ibero-americanas, que urge aprofundar, a partir de estudos de equipas inter-disciplinares, à luz dos testemunhos de arte sacra que certamente remanescem. É de supor, por exemplo, que este Nicolau Vieira, ao fugir de Lamego para terras do Rio da Prata, levasse no alforje os mesmos modelos imagéticos em que se havia educado, com seu irmão pintor António Vieira, aí os divulgando para o mercado católico, assim ocultando as suas origens cristãs-novas e outros embaraços de suspeição... Um artista que chegasse a estas terras inóspitas adestrado na prática da representação de tais modelos europeus poderia facilmente impor-se junto às clientelas e viver com algum desafogo nessa actividade, escondendo mesmo os sinais suspeitos que o haviam movido à viagem, sabendo-se também do mais frouxo controlo inquisitorial nessas paragens. Mas nada se sabe, ainda, quanto a pinturas de cavalete do século XVII que subsistam nessas regiões e possam ser adstritas ao mesmo estilo...

A formação estística de António Vieira – e muito provavelmente também a de seu irmão Nicolau Vieira – decorreu em Lisboa, na oficina do pintor Gregório Antunes, e em Granada e Córdova, logo de seguida, em fidelidade aos tradicionais modelos tardo-maneiristas ainda dominantes no gosto anacrónico dos mercados da Beira interior. O mundo artístico destes dois artistas lamecenses de segunda plana denuncia sempre uma forte inspiração em conhecidas gravuras ítalo-flamengas (desde Marcoantonio Raimondi, a Cornelis Cort, a Adriaen Collaert, a Sadeler, aos Wierix, a Berwinchel, etc), dentro dos cânones didascálicos tridentinos a que ambos se mantiveram fiéis, mesmo tendo em conta o estigma judaizante de que foram acusados. É interessante, aliás, verificar-se como as

[4] Maria da Graça Mateus Ventura, *Portugueses no Peru ao tempo da União Ibérica: mobilidade, cumplicidades e vivências* (tese de doutoramento, FLUL; 2000, ed. IN-CM,2006), e idem, «Los judeoconversos portugueses en el Perú del siglo XVII. Redes de complicidad», *Familia, religión y negocio: el sefardismo en las relaciones entre el mundo ibérico y los Países Bajos en la Edad Moderna*, Madrid, Fundación Carlos Amberes, 2003.

[5] Cfr., como exemplo (entree muitas outras fontes), o catálogo *Caazapá. Las reducciones franciscanas y los guaraní del Paraguay*, Diputación de Granada, 1998.

tábuas que Vieira pintou tanto para o altar de Jesus, Maria, José no Mosteiro de São João de Tarouca, ou para o antigo retábulo da matriz de Mangualde, são respeitosas seguidoras de modelos de estampas de gravadores como os atrás referidos, mostrando o limitado campo de manobra inventiva que possuía, face aos sempre impostos desejos e gostos das clientelas tridentinas. Esse é um dos aspectos fundamentais de caracterização da pintura sacra de Seiscentos, quase sempre marcada por uma seriação de modelos, por uma *estandartização* de receitas e por uma imposição de linhas de «*decorum*» segundo a iconografia católica vigente.

Vendo-se, entretanto, uma obra tão interessante como os painéis do retábulo da Capela de São Cosme e São Damião, na Quinta do Paço em São Cosmado (Armamar), um deles assinado e datado por António Vieira (1624), atesta-se uma personalidade artística mais pessoalizada de estilo do que aprioristicamente se poderia pensar face ao modesto perfil que a biografia deixa esboçada: de facto, essas pinturas revelam um seguro desenho de figura, alguma agilidade compositiva, um gosto tradicional de paisagem e descritivismo dos acessórios e uma atmosfera cromática de certa frescura. António Vieira não era o que poderíamos chamar um mau pintor, antes, nos cânones de valorização profissional da época, um competente produtor de imaginária devocional, como bem se atesta no modo elogioso como a fábrica da igreja matriz de Mangualde, em 1635, recebeu os seus quadros destinados ao retábulo-mor da igreja beirã, e mesmo tendo em conta a excessiva dependência de estampas de que as referidas composições pictóricas enfermam. O poder de persuasão dessas «*imagens sagradas*» era, à época, um fortíssimo catalizador de emoções catequizadoras.

2.

À luz dos nossos actuais conhecimentos, a biografia de António Vieira pode ser assim reconstituída em traços fundamentais:

1592. Segundo os dados recolhidos aquando do seu processo inquisitorial, António Vieira nasceu em Lamego em 1592, filho de um mercador e «*vecendeiro*» cristão-novo, António Vieira, e de sua mulher Isabel Rodrigues.

1605. Por contrato firmado em Lamego nas notas do tabelião Diogo de Morais, em 9 de Novembro, António Vieira, «*que sera de idade de catorze annos pouco mais ou menos*», vem para Lisboa a fim de aprender a arte de pintura e dourado na oficina de Gregório Antunes, sita na Rua de Mestre Gonçalo, por tempo de seis anos, recebendo cama, comifda e «*bom tratamento*» enquanto durasse o aprendizado [6].

1612. Findo o aprendizado, e depois de receber carta de examinação, o pintor lamecense passa por terras de Castela, designadamente por Córdova e por Granada, segundo afirmará quinze anos volvidos no decurso de um processo notarial; aí trabalhou algum tempo, tendo tido oportunidade de ter visto obras do pintor de tradição epi-maneirista Pedro de Raxis *el Viejo* (falecido em 1626) [7], sem esquecer ainda, no caso de Granada, que possa ter visto (embora sem lhes seguir os modelos) obras do célebre Frei Juan Sánchez Cotán (1560-1627) [8] em Granada e as de Pedro de Moya em Córdova.

[6] Vergílio Correia, *Artistas de Lamego*, Coimbra, 1922, pp. 66-68,e Vitor Serrão, *O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses*, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, Lisboa, 1983, pp. 303-304.

[7] Este artista tratou, aliás, o mesmo tema de São Cosme e São Damião, em obra de 1592.

[8] Diego Angulo Iñíguez e Alfonso Emilio Pérez Sánchez, *Pintura Madrileña del Primer Tercio del Siglo XVII*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1972, pp. 39-102.

1617. Regressado ao reino, radica-se em Lamego, sua terra natal, ocupando-se de certo retábulo em que andava associado ao pintor portuense Diogo de Oliveira, mas tal empreitada originou um pleito com o referido «parceiro», que a 16 de Janeiro desse ano designava procurador no seu aprendiz Manuel Correis para tratar das *«causas que lhe move Antonio Vieira, pintor de lamego, sobre hum retabolo que lhe esta arrematado»*, desconhecendo-se como se desenrolou o referido pleito [9].

1620. Casado já com Maria Ribeira de Abreu, vivia junto à igreja de Almacave, em Lamego, nascendo neste ano a sua filha Luzia.

1624. Pinta as três tábuas do antigo retábulo da Capela de São Cosme e São Damião no Solar do Pátio em São Cosmado (Armamar), que representam *São Damião, São Cosme* e *São João Evangelista e a Virgem Maria* (fundo de *Calvário*, de que resta a bela imagem luso-oriental, em marfim), de que a primeira se encontra assinada ANTº VIERA PINTAVA. ANNO 1624 [10].

1625. Segundo se depreende dos seus processos inquisitoriais, neste ano nasceu, nas casas do pintor junto a Santa Maria de Almacave, em Lamego, sua filha Maria.

1627. A 16 de Agosto, António Vieira é preso pela primeira vez pelo Santo Ofício de Coimbra, após ser alvo de uma denúncia, dando entrada nos cárceres por mão do alcaide do Santo Ofício Miguel Aires Ferreira [11]. O artista vai passar alguns meses nos referidos cárceres, acusado de *«praticar a lei de Moyses desde há pelo menos nove annos»*, depois de reunidos diversos depoimentos de conterrâneos, anexos ao processo, como Isabel Teixeira, filha do ourives Manuel Teixeira, o confeiteiro Domingos Pereira (que também acusa um seu irmão pintor, Ncolau Vieira), Gaspar Coelho, e um seu cliente Diogo Dias que, indo buscar tintas a casa de António Vieira, constatou, como os outros, que vivia na *«ley de Moisés e nella esperava salvarse»* – tudo isso apesar da arte que praticava... Na confissão que o artista fez durante o processo, é referido o seu irmão Nicolau Vieira, também pintor, entretanto fugido para terras do Rio da Prata, nas Índias de Castela.

1627. A 19 de Agosto, após várias peripécias processuais e depois de também ele ser obrigado a denunciar alguns lamecenses por alegadas simpatias judaizantes (caso do padre Sebastião Rodrigues, pároco da igreja de São Martinho de Mouros), o pintor foi condenado pelo tribunal do Santo Ofício de Coimbra a *«abjurar publicamente de seus erros»* e a receber hábito penitencial a arbítrio, sendo solto a 22 de Agosto desse ano e regressando à sua Lamego [12].

1630. A 22 de Fevereiro, a mulher de António Vieira, Maria Ribeira de Abreu, de vinte e oito anos, é presa pela Inquisição de Coimbra por alegadas *«culpas de judaismo»* [13], à ordem do Inquisidor Lopo Soares de Castro, ainda em relação a denúncias recolhidas no ano de 1626, mostrando-se arrependida das culpas que lhe atribuíam e, depois de confessar publicamente em forma, será «reconciliada» pelo Santo Ofício em 17 de Agosto de

[9] Arquivo Distrital do Porto, *Cartório Notarial, PO-1*, Lº 187, fls. 59 vº a 60 vº.
[10] Vitor Serrão, *op. cit.* (1992), II, pp. 449-451; e *Exposição de Artes Decorativas dos séculos XVII e XVIII*, Museu Nacional Soares dos Reis, Porto, 1942, p. 22, nºs 56 e 57. Depois de apeado o retábulo seiscentista, estas pinturas passaram, respectivamente, para as colecções privadas do senhor Dr. Castro Tavares na Casa do Pátio (o *São Damião*) e da senhora D. Isabel Mendonça Machado Galvão Telles em Lisboa (*São Cosme* e *São João e a Virgem*). Agradecemos penhoradamente aos proprietários das referidas peças a possibilidade de as termos podido examinar com delonga.
[11] ANTT, Inquisição de Coimbra, Processo nº 8202. Inédito.
[12] Idem, *ibidem*.
[13] ANTT, *Inquisição de Coimbra*, processo nº 8045. Inédito.

1631, sendo de seguida, solta, não sem ter de repetir a confissão pública no Convento de São Francisco de Lamego perante o padre-mestre Frei João Marmoleiro, deputado do Santo Ofício.

1631. A 15 de Julho deste ano, o pintor é de novo preso pela Inquisição de Coimbra por, alegadamente, ter encoberto algumas pessoas nos depoimentos feitos aquando da anterior prisão, em especial o que se reportava a seu irmão pintor Nicolau Vieira, entretanto fugido do reino, pois embarcara para *«o Rio da Prata em Indias de Castella»*, pondo-se assim a salvo do contrôlo dos inquisidores. Com Nicolau Vieira viajavam na fuga de Portugal sua mulher e uma sua filha, Luísa, de catorze anos [14].

1632. O pintor retoma o trabalho profissional em Lamego, certamente com dificuldades; a 12 de Abril, António Vieira e sua mulher apadrinharam uma criança na Sé de Lamego [15].

1635. Segundo um documento do Arquivo Eclesiástico de Viseu [16] dado a conhecer pelo historiador de arte Alexandre Alves, o pintor António Vieira pintou neste ano as seis tábuas componentes do retábulo-mor da igreja matriz de Mangualde, obra que ficou *«muito perfeita»* segundo a avaliação coeva de um visitador da Diocese. O retábulo foi apeado no início do século XVIII, e substituído pelo actual, de talha barroca de Estilo Nacional, mas restam ainda as seis tábuas que o compunham, reutilizadas na decoração das ilhargas da capela-mor, embora em alguns casos repintadas e, no geral, muito danificadas [17].

1636. António Vieira pinta e doura umas grades na igreja da Misericórdia de Lamego por preço de 2.400 rs, tarefa de indica como era escasso o trabalho de pintor de cavalete que se oferecia ao artista e o obrigava a assumir outras tarefas de decorador [18]....

1642. A 23 de Agosto deste ano, decorre o falecimento de António Vieira, com idade de apenas cinquenta anos, no lugar de Caldas, termo de Lamego [19].

3.

O pintor António Vieira foi, naturalmente, uma personalidade discreta no vasto panorama nacional de produtores de imagens sacras activos no século XVII. Pintor provinciano, educado em modelos plásticos já no seu tempo anacrónicos, as suas melhores obras são as duas carinhosas versões da cena da *Sagrada Família* (trecho da *Oficina de José*, segundo modelo gravado de Berwinchel) num altar do Mosteiro de São João de Tarouca e numa colecção particular e, ainda, as duas representações dos santos médicos *anargyros* da época do imperador Diocleciano, *São Cosme* e *São Damião*. A história lendária dos santos médicos, vítimas de martírio em 287, serviram a Vieira para executar em 1624, no retábulo da capela da Quinta do Paço em São Cosmado, figuras de airoso porte, com os seus atributos de cirurgia, um deles a exercer medicina no interior de um hospício onde se divisam os doentes acamados, o outro a socorrer enfermos num trecho de paisagem beirã onde perpassam ressonâncias das *vedute* renascentistas de Vasco Fernandes, com fra-

---

[14] ANTT, *Inquisição de Coimbra*, processo nº 8202. Inédito.

[15] Manuel Gonçalves da Costa, *História do Bispado e Cidade de Lamego*, vol. III, Lisboa, 1982, p. 343.

[16] Arquivo Eclesiástico de Viseu, *Livro nº 142 das Visitações de Mangualde*, fls. 35-36.

[17] Alexandre Alves, «Artistas e Artífices nas Dioceses de Lamgo e Viseu», *Beira Alta*, vol. XLVIII.nºs 3-4, 1989, pp. 277-278, e *A Igreja de São Julião de Azuraras, Matriz de Mangualde*, Mangualde, 1990, pp. 32-33.

[18] Vergílio Correia, *op. cit.*, p. 68.

[19] M. Gonçalves da Costa, *op. cit.*, p. 343.

gas rasgadas de arcos e formosos campos a perderem-se em refrescantes longes [20]. Nesta altura, as confrarias de São Cosme e São Damião recebiam uma forte expansão em território português, tanto na metrópole como nos espaços coloniais, ligados a instituições de assistência e socorro corporal.

Dentro do seu gosto tradicionalista, que deriva de uma educação tardia em modelos maneiristas contra-reformados, Vieira trabalhava sobre fontes gravadas, flamengas ou italianas, para compor as suas obras. Recorreu, por exemplo, a um gravado rafaelesco de Marcoantonio Raimondi para pintar, com grande fidelidade à estampa, a predela com a *Matança dos Inocentes a mando de Herodes* que integrou no retábulo (constituído por dezasseis tábuas) dedicado a Jesus, Maria, José (ou à Sagrada Família) no cruzeiro do Mosteiro cisterciense de São João de Tarouca, obra de cerca de 1620; a utilização dessa estampa mostra a forma como António Vieira utilizava as fontes disponíveis, servindo clientes de província, já de si pobres de gosto e de recursos, com peças imagéticas nesse contexto eficazes mas, quase sempre, revelando escassos dotes inventivos. A *Sagrada Família do* mesmo altar, com a Virgem sentada a bordar, São José trabalhando como carpinteiro, e os trechos domésticos bem caracterizados, segue um modelo que o artista repetiu noutras versões. O mesmo se diga com o *Repouso na Fuga para o Egipto*, segundo Barocci, a *Circuncisão* segundo Maerten de Vos, e na *Anunciação* do antigo retábulo-mor da igreja matriz de Mangualde, seguiu, de forma simplificada, um modelo de Federico Zuccari difundido por gravura de Cornelis Cort. No *Baptismo de Cristo*, seguiu gravado do mesmo Cort segundo modelo do famoso maneirista florentino Francesco Salviati e, na *Visitação*, um modelo de Federico Barocci gravado por Gisbert van Veen. Os exemplos multiplicam-se, atestando que Vieira dispunha de um acervo de estampas maneiristas de que se servia consoante os critérios de escolha dos seus clientes – em geral pequenas confrarias, irmandades, conventos e fábricas de igrejas da Beira Alta.

Cristão-novo que age como produtor de imagens sagradas para o seu mercado regional, assim tentando ocultar as suas fidelidades religiosas, Vieira foi educado em modelos estéticos do tardo-Maneirismo de raíz italiana, junto a um pintor lisboeta de segunda plana (Gregório Antunes) [21], apesar de constar no seu modesto currículum uma passagem por Granada (onde veria as obras, p. ex., do maneirista Pedro de Raxis), não mostra abertura às novidades do naturalismo proto-barroco já dominante no seu tempo. A arte de António Vieira revela assim, de modo exemplar, os recursos, e os limites, de um secundário profissional de pintura na diáspora portuguesa durante a União Ibérica. A fuga de seu irmão Nicolau Vieira para as terras do Rio da Prata, entre o Peru,a Argentina e o Paraguai, aí ocultando a sua origem judaica através da actividade de produtor de imagens sacras que lhe dava a devida cobertura, deve ter proporcionado a expansão dos mesmos modelos tardo-maneiristas nessas longínquas e ainda inóspitas áreas hispano-americanas, onde continuou a tratar esses modelos e receitas apreendidas na tradição declinante do

[20] É interessante notar-se como na pintura lamecense do século XVII se continuaram a manifestar ecos de modelos grãovasquinos da primeira metade do século precedente, como sucede também nas tábuas da igreja do Mosteiro de Ermida de Paiva, pintadas por António Rodrigues de Chãos no tardíssimo ano de 1659.

[21] De Gregório Antunes, activo de 1602 a 1656, conhece-se (entre outras peças atribuídas) a tela *João Afonso de Santarém distribuindo pão pelos pobres*, existente no Hospital de Jesus Cristo em Santarém, obra de 1633, já convertida aos novos cânones do tenebrismo peninsular, mas que é de segunda plana (pese o seu interesse iconográfico), o que atesta o nível secundário em que funcionou o aprendizado de António Vieira. Cfr. Vitor Serrão, *A Pintura Proto-Barroca em Portugal, 1612-1657. O triunfo do Naturalismo e do Tenebrismo*, tese de Doutoramento, vol. II, polic., Universidade de Coimbra, 1992, pp. 111-118.

Maneirismo de Trento para as clientelas católicas. Como este Nicolau Vieira, tantos alegados adeptos da *«lei de Moysés»* se refugiaram nas novas terras do Rio da Prata, que lhes ofereciam tanto a segurança necessária como o mercado suficientepara uma existência condigna.

Apesar de tudo, as três dezenas de tábuas remanescentes de António Vieira atestam acertos de pincel e um repertório pessoal de fácil caracterização, no âmbito de um discurso pictórico fácil e eficaz, muito influenciado por gravuras do Maneirismo nórdico e também italiano. Artista de segunda plana, é a sua origem cristã-nova que maior destaque neste momento nos merece, por ser pintor judaizante – tal como seu irmão Nicolau – que produz obras sacras dentro da iconografia católica dominante nesses anos, os mais duros da Contra-Reforma peninsular. Uma questão como esta, entrevista a partir de três processos da Inquisição, permite-nos analisar a outra luz as qualidades do último Maneirismo provincial projectado para o espaço ibero-americano e, em termos gerais, a produção artística de periferia durante a Contra-Reforma, como linguagem formal conservadora; ao mesmo tempo, abre a possibilidade de se analisarem os modelos e 'receitas' compositivas que, através de artistas que (como o citado Nicolau Vieira) passaram para os territórios ultramarinos, vieram a receber franco acolhimento nos mercados da diáspora ibero-americana – um campo de trabalho que ainda se encontra insuficientemente estudado.

Estes emigrantes clandestinos portugueses de origem cristã-nova buscavam abrigo e segurança em terras onde a Inquisição não estava organizada, como era o caso do porto de Buenos Aires. Também no Peru, onde se sabe que vários autos-de-fé, no século XVII, flagelaram as comunidades de refugiados oriundos da Península Ibérica, houve, mesmo assim, uma conjuntura propícia à integração de tais emigrantes clandestinos, muitos deles portugueses. Mas quase nada se apurou ainda, por míngua de pesquisas, sobre a actividade pictórica realizada em terras hispano-americanas por esses artistas de origem portuguesa, ainda que dos documentos conhecidos transpareçam – além dos casos mais conhecidos do arquitecto bracarense Constantino de Vasconcelos, que actua em Lima, com obra importante, até à sua morte em 1668, e do escultor de Pombeiro Afonso Carvalho, que actua em Buenos Aires de 1619 a 1643 – alguns pintores como Nicolau de Chaves, que actua em Potosí, na Bolívia, em 1676 [22], Martim Santos e Marcos da Silva, activos em Lima em 1649 [23], Bernardo Delgado, que exerce a profissão na mesma cidade em 1689 [24], Baltazar da Cruz, que trabalha na Colômbia em meado do século XVII [25], entre outros nomes de artistas e artífices lusos sem obra remanescente.

Em suma: o gradual estudo histórico-artístico das três dezenas e meia de pinturas que remanescem do tardo-maneirista lamecense António Vieira – a saber, as três tábuas da capela de São Cosmado (Armamar), as dezasseis tábuas do referido altar no mosteiro de São João de Tarouca, as seis tábuas do antigo retábulo da matriz de Mangualde, uma pequena *Santa Face* em cobre assinado *'Antº Vieira'*, em colecção particular, uma bela tela da *Sagrada Família* também em colecção privada, algumas tábuas em dependências do

[22] Mario Chacón Torres, *Arte virreinal en Potosí. Fuentes para su historia*, Sevilha, 1973, p. 40.

[23] José Emilio Burucua, «Pintura y escultura en Argentina y Paraguay», *Barroco Iberoamericano. De los Andes a las Pampas*, cord. Por Ramón Gutiérrez, ed. Lunwerg, Barcelona, 1997.

[24] Idem, *ibidem*.

[25] Idem, *ibidem*.

convento de São Francisco de Lamego, etc [26] – permite-nos analisar a outra luz as qualidades possíveis do último Maneirismo provincial, à luz das suas limitações e convencionalismos mas, também, das suas energias vitalizadoras.

Tomando como exemplo o que entretanto se produziu no mercado religioso das terras da Beira e, em termos gerais, a produção artística da periferia lusófona durante a Contra-Reforma, como linguagem formal mais conservadora, esse conhecimento abre, ao mesmo tempo, a possibilidade de se analisarem os modelos e 'receitas' compositivas que, através de artistas emigrados para territórios ultramarinos (como o citado Nicolau Vieira), vieram a receber franco acolhimento nos mercados da diáspora ibero-americana – um campo de trabalho que ainda se encontra insuficientemente estudado.

Ao consultar-se, de novo, a preciosa documentação recenseada por Maria da Graça Mateus Ventura na sua já citada dissertação *Portugueses no Peru ao tempo da União Ibérica: mobilidade, cumplicidades e vivências* [27], rasga-se todo um espaço de pesquisa para melhor caracterizar o conhecimento sobre os gostos e práticas artísticas no seio dessas sociedades ibero-americanas, que urge aprofundar, também, a partir dos testemunhos de arte sacra que certamente remanescem.

São Damião, por António Vieira, 1624.
Capela de S. Cosme e S. Damião(Solar do Pátio),
São Cosmado, Armamar.

[26] Sobre estas obras, cfr. Vitor Serrão, *A Pintura Proto-Barroca em Portugal, 1612-1657. O triunfo do Naturalismo e do Tenebrismo*, tese de Doutoramento, vol. II (não publicado), Universidade de Coimbra, 1992, pp. 441-455.

[27] Maria da Graça Mateus Ventura, *Portugueses no Peru ao tempo da União Ibérica: mobilidade, cumplicidades e vivências* (tese de doutoramento, FLUL; 2000, ed. IN-CM, Lisboa, 2006).

Nascimento da Virgem, por António Vieira, 1635. Igreja matriz de Mangualde.

Gravura de Adriaen Collaert com o tema do Nascimento da Virgem segundo Glovar Stradano.

Sagrada Família, por António Vieira, c. 1620 e gravura de Berwinchef em que se inspirou.

Anunciação da Virgem, por António Vieira, 1635, na matriz de Mangualde, e gravura deCornelis Cort segundo Federico Zuccaro, em que se inspirou.

Matança dos Inocentes, por António Vieira, c. 1620, no altar de Jesus, Maria, José do Mosteiro de S. João de Tarouca, e estampa rafaelesca de Marco Antonio Raimondi em que fielmente se inspirou.

Mesa-redonda

A importância dos fundos arquivísticos para o conhecimento dos artistas

A importância dos fundos arquivísticos para a História da Arte, a sua diversidade e complexidade, foi o tema da segunda mesa-redonda realizada no último dia (23 de Junho de 2005) do VII Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte. Sem uma exaustiva informação documental e não existindo o conhecimento preciso de todo o processo artístico, o estudo do objecto – ainda que fundamental no processo da sua história – fica incompleto sem o acompanhamento de todos os dados relacionados com ele. Essa informação é ainda mais necessária, quando o fim do nosso trabalho é o conhecimento dos artistas e artífices que, ao longo do tempo, foram contribuindo para o longo processo artístico.

Num colóquio, cujo tema versa Artistas e Artífices e a sua Mobilidade a organização do encontro científico, consciente da importância do assunto, organizou esta mesa-redonda para que existisse um espaço de reflexão e debate. Para a sua concretização foram convidados para participar os seguintes Professores Doutores: Anna Maria Monteiro de Carvalho (Professora na Pós-Graduação do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro); Agostinho Araújo (Faculdade de Letras, Universidade do Porto); Maria Helena Ochi Flexor (Professora Emérita da Universidade Federal da Bahia); Cybele Vidal Neto Fernandes (Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro); e Luís Alexandre Rodrigues (Professor da Escola Secundária Abade de Baçal).

Joaquim Jaime B. Ferreira-Alves
(Presidente da Mesa-redonda)

Sendo uma especialista em Mestre Valentim (1745-1813), importante urbanista, arquiteto, escultor e entalhador da cidade do Rio de Janeiro nos finais do século XVIII aos inícios do XIX, gostaria de relatar aqui os caminhos que adotei na identificação de algumas de suas obras e do seu status social:

1 - Os Livros de Admissão e de Óbito da Irmandade dos Pardos de Nossa Senhora do Rosário e de São Benedito datam sua entrada na Ordem, sua morte e fixam sua condição social.

2 - No cinqüentenário de fundação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), comemorado com a exposição "Réquiem pela Igreja de São Pedro, um patrimônio perdido" , da qual fui a coordenadora, as inúmeras peças de talha da igreja encontradas em coleções particulares e as fotos do seu interior antes da demolição, pertencentes ao Arquivo do SPHAN, traziam-me a desconfiança de que estivesse aí a mão do artista. Um recibo de pagamento feito a Valentim nos Livros de Receita e Despesa da Irmandade de São Pedro - anos de 1793-1820 (nunca pesquisado) foi o documento fundamental, o precioso elo que alicerçou a identificação. Localizei as peças encontradas na talha da igreja e empreendi uma análise comparativa desta com outras de sua comprovada autoria, notadamente o retábulo-mor da igreja de N. Sra. da Conceição e Boa Morte, praticamente idêntico ao da igreja de S. Pedro.

3 - Na arte do Rio de Janeiro no período colonial são fluidas as especializações que regulam os Regimentos de Ofício. A publicação de "Um litígio entre os marceneiros e entalhadores do Rio de Janeiro" envolvendo o mestre de Mestre Valentim, Luís da Fonseca Rosa, que reivindicava para si o reconhecimento profissional de entalhador, foi relevante no reconhecimento deste estatuto tam-

bém para seu discípulo, nomeado mestre em 1772.

4 - Nas obras públicas que Mestre Valentim concebeu e executou como urbanista, arquiteto e escultor, as indicações contemporâneas do artista foram da maior relevância, uma vez que os Termos de Acordo dos Contratos não existiam, provavelmente desaparecidos no incêndio do Senado da Câmara, em 1792. Tudo que se sabe sobre sua participação naquelas obras - traçado do Passeio Público, pavilhões, chafarizes e esculturas - durante a gestão do vice-rei D. Luís de Vasconcelos (1779-1790) está no relato feito por um seu discípulo, Simão José de Nazaré, ao primeiro biógrafo do artista, o historiador Manuel de Araújo Porto-Alegre" . Também a pintura "Feliz e Pronta Reedificação do Prédio do Recolhimento do Parto" (dat.1789 e ass. Francisco Muzzi - Museus Castro Maya), mostra Mestre Valentim curvado ao gesto de mando do vice-rei, mas detendo em suas mãos o "risco" da obra, ficando assim claro que na época já lhe reconheciam a condição de arquiteto.

Anna Maria Fausto Monteiro de Carvalho
(Professora na Pós-Graduação do Departamento de História da
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro)

Trata-se da importância dos fundos arquivísticos para pesquisa de artistas e artífices luso-brasileiros, quer os acervos portugueses, destacando o Projeto Resgate, quer os brasileiros em nível nacional, estadual ou municipal. Tecem-se considerações, ainda, acerca da documentação dita colonial, a imperial e a republicana, enfocando, especialmente o caso da Bahia/Brasil.

Maria Helena Ochi Flexor
(Professora Emérita da Universidade Federal da Bahia)

1 – Observei que, dentre as 55 comunicações 16 trataram, de modo mais direto, as questões referentes à mobilidade dos artistas e artífices no espaço luso-brasileiro, tema central do Colóquio, e as demais o fizeram abordando problemas observados dentro de uma determinada temática.

2 – O tema levanta, de início, as dificuldades de acesso aos arquivos (seja no Estado, País, ou no Exterior, muitas vezes até mesmo em Roma (no caso dos Jesuítas) e a dificuldade de leitura dos documentos, muitas vezes deteriorado ou escrito de maneira à antiga, o que dificulta em muito a compreensão do texto. Do mesmo modo, exige, como bem foi observado "atenção contínua ao entorno da produção artística" pois "nada é feito do acaso; nada independe das circunstâncias" (Professor Dr. Pedro Dias)

3 – Impõe-se, certamente, a reavaliação dos trabalhos já realizados e a sua análise, sob novos pontos de vista, assim como de levantamentos ainda não publicados como, por exemplo, o importante arrolamento dos artistas e artífices do Rio de Janeiro, há anos aguardando publicação, trabalho de Judith Martins, realizado com a finalidade de continuar as publicações de dicionários sobre o tema, após a edição do dicionário publicado, em dois volumes, para a região de Minas Gerais.

4 – No presente Colóquio foram apontados, em algumas comunicações (Professora Dra. Natália Marinho, Professor Dr. Jaime F. Alves, Professora Dra. Cybele Vidal) problemas referentes às sociedades ou parcerias, aos contratos e louvações, aos campos de ação mal delineados, dos mestres e artífices, seja em Portugal ou no Brasil. Essas questões dificultam o trabalho de levantamento e as conclusões necessariamente tiradas dos dados arrolados.

5 – Importa considerar que o somatório dessas dificuldades, considerando-se ainda, como comumente acontece, a difícil relação com as pessoas ou entidades responsáveis pelos arquivos e acervos, sejam quais forem, por vezes trazem grandes atrasos às pesquisas, ou mesmo levam o pesquisador a desistir de estudar um assunto (caso especialmente observado nos cursos de pós-graduação).

6 – Os avanços na informatização dos acervos, no Brasil e em Portugal, vêm contribuindo bastante para minimizar algumas dificuldades. Mas isso não é tudo: o pesquisador deve ser dotado de muita paciência e perseverança, pois ainda há muito a fazer, de um lado e de outro do Atlântico.

7 – Estou certa de que avanços mais significativos só serão observados com o estabelecimento de parcerias institucionais, como a que está para ser efetuada, para o desenvolvimento de projetos bem delineados, amparados por financiamentos que alimentem as necessidades imediatas da pesquisa, em suas diferentes fases, de modo a garantir o alcance dos objetivos traçados.

Professora Cybele Vidal Fernandes
(Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro)

Versando matérias da História da Arte, o elevado número de títulos, publicados ou não, que nas últimas décadas tem enriquecido o espólio das principais bibliotecas expressa os resultados positivos alcançados pelo conjunto de estudiosos que se têm dedicado à abordagem destas temáticas. Diga-se também que, em boa medida, estes trabalhos reflectem novas orientações e os incentivos pessoais gerados nos departamentos de História da Arte das Universidades portuguesas, progressivamente dotados de crescente autonomia.

Usando imagens e símbolos, a revolução mediática tem contribuído para um ambiente de curiosidade que se estendeu a objectos artísticos cada vez mais acessíveis tanto para o especialista como para o simples curioso. Contudo existe mais mundo para lá deste plano da superfície. Um mundo que trata de personagens adormecidos e revela testemunhos que, se não dão novo sopro de vida a muitos objectos e aos seus autores, são capazes de transpor a opacidade dos estados de espírito e de nos aproximarem da realidade vivida, o essencial para se definirem os contornos da sua compreensão. E o historiador da arte é o demiurgo que, ao arrepio de gestos dramáticos e de vaidades efémeras, em atitude de respeito pelo passado e em exercício continuado de humildade, destrinça as complexidades num processo em que diversas circunstâncias determinam a fecundidade da experiência humana.

Do trabalho de arquivo nutre-se a acção do investigador direccionado para resgatar a informação susceptível de penetrar a espessura dos tempos: as ideias e os valores que num dado tempo foram social e artisticamente determinantes. Informação que deveria ser organizada, divulgada e cruzada para se obstar à sobreposição de esforços e ao resvalar para situações de trabalho com características caóticas. Ainda que com mais atraso do que noutros países, em Portugal é à investigação arquivística que se deve o conhecimento envolvente das vidas dos artistas e artífices, campo em que para além dos aspectos de natureza pessoal também nos interessam os fenómenos do social e o repertório dos seus principais movimentos. A eliminação de dúvidas a respeito dos actores com protagonismo no domínio da arte implica que nos inteiremos da complexa trama social e dos condicionamentos da formação, evolução e até dos passos que guiaram os arquitectos, pintores, imaginários ou simples práticos num quase incessante peregrinar por várias regiões do território nacional que também era insular e ultramarino para além de, convém sublinhar, em certo momento ter sido agregado à monarquia filipina. Na parte que nos cabe, a nossa pesquisa tem privilegiado a região interior de Trás-os-Montes onde a par com os fluxos de artistas galegos e minhotos a investigação recente tem evidenciado a importância do foco viseense. Ao mesmo tempo, conjunturas particulares como a que se seguiu ao desaparecimento de D. Sebastião, as vantagens da proximidade e a presença da catedral de Miranda do Douro junto da raia suscitaram a presença de mestres oriundos do outro lado da fronteira. Nesta matéria, não só a lista de nomes de pintores, entalhadores, imaginários, vestimenteiros e prateiros tem aumentado como também urge valorizar o papel e sistema de organização dos mestres de pedraria oriundos do meirinhado de Trasmiera, os quais tiveram, por exemplo, acção directa na construção do aqueduto seiscentista para abastecimento de água à cidade de Miranda do Douro.

Como sabemos, neste tempo social pautado por um ambiente as reminiscências corporativas, os laços familiares e os interesses de grupo pesavam muitas vezes na hora de se arrematar uma obra na praça pública. Ao mesmo tempo, durante o Antigo Regime, factores como a estruturação social

da família e o estado do artista condicionavam as distâncias a percorrer, o tempo de permanência e até a capacidade contratual já que esta, não dependendo unicamente da capacidade técnica, exigia uma retaguarda onde do jogo de diversas influências emergiam as personagens com capacidade para se associarem e também para serem fiadores das obras.

O espólio dos antigos cartórios notariais, as contas das confrarias, os livros de testamentos são alguns exemplos de fontes documentais valiosas que importa compulsar com persistência para, na medida do possível, cartografarmos a substância da memória artística e dos seus intervenientes mais directos.

Luís Alexandre Rodrigues
(Professor da Escola Secundária Abade de Baçal)

1. A minha fala tem, como ponto de partida, a experiência de historiadora da arte, atuante na Escola de Belas Artes na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Refere-se, portanto, à realidade brasileira e, até mais especificamente, à vivência carioca.

A questão do restauro como prática do arquitecto, no caso brasileiro, está ligada à geração modernista, que, ao mesmo tempo que iniciou a legislação e a prática da construção patrimonial, foi protagonista de um projecto ousado de construção do novo, que alçou a arquitectura moderna brasileira a padrões internacionais de reconhecimento. Assim, o tombamento e a preservação do passado estão entrelaçados a um projecto de futuro, uma ideia de Brasil, que uniu, não apenas arquitetos (como Lúcio Costa, Óscar Niemeyer entre outros), mas também poetas e artistas (como Mário de Andrade, Portinari, etc.), assim como intelectuais (como Sérgio Buarque de Holanda, Gilberto Eveyre, etc.).

O problema que se coloca nos tempos atuais, em que se processa uma crítica contundente dos paradigmas modernistas, é o ofuscamento de uma questão mais profunda, enraizada nos conceitos de memória e esquecimento, de intensificação do passado e construção do futuro. Assim, a "desconstrução" que se faz atualmente no Brasil, "desmistificando" a ideologia da geração modernista, não deve ser generalizada, a ponto de tomar a posição ingénua de rejeitar em bloco a obra daquela geração, livrando-nos do enfrentamento da problemática de nossa própria época. Isto é, nos tempos atuais, de globalização e império absoluto do mercado, não havendo mais lugar para o projecto do novo, a definição do passado e dos valores culturais a serem preservados torna-se desfocada, sem parâmetros verdadeiramente culturais para a distinção entre memória e esquecimento.

Sónia Gomes Pereira

1 – A ação do arquiteto no campo do Restauro requer uma formação de base, que principia nos cursos de graduação, conscientizando os futuros profissionais a atuar com respeito sobre as áreas de valor patrimonial, mas principalmente, orientando-os no ato de "ver" o bem patrimonial. Para tanto, é essencial trabalhar com a noção de "Tempo", capacitando-os a perceber a produção artística/arquitetônica em sua relação com o passado e o presente.

2 – Para além da formação voltada para o respeito ao patrimônio legado pelo passado é preciso conscientizar os futuros profissionais do ramo da arquitetura quanto a responsabilidade que detêm enquanto agentes de produção do patrimônio que o nosso tempo depositará para o futuro.

3 – O restauro e preservação do patrimônio enquanto prática do arquiteto terá sempre um alcance restrito caso não haja a apropriação deste patrimônio por parte da população. Para tanto, faz-se necessário aprofundar a noção de cidadania, ação que precisa ser levada às escolas de ensino fundamental. Neste aspecto os arquitetos têm grande contribuição a dar, participando de programas educativos e disceminando o conhecimento que possuem sobre a matéria.

Maria Berthilde Moura Filha

ÍNDICE

6 PROGRAMA

11 APRESENTAÇÃO

13 PEDRO DIAS
Artistas e artífices e a sua mobilidade no mundo de expressão portuguesa (conferência inaugural)

21 AGOSTINHO ARAÚJO
Algumas ideias de arte do pintor Domingos Schiopetta

31 ANNA MARIA FAUSTO MONTEIRO DE CARVALHO
Da Oficina à Academia. A transição do ensino artístico no Brasil

41 ANA MARGARIDA PORTELA
A Fábrica de Cerâmica das Devesas – percurso biográfico dos seus principais artistas

49 ANTÓNIO FILIPE PIMENTEL
António Canevari e a torre da Universidade de Coimbra

59 FR. ANTÓNIO-JOSÉ DE ALMEIDA OP
A mobilidade do impressor quinhentista português António de Mariz

69 ANTÓNIO JOSÉ DE OLIVEIRA
A actividade de entalhadores, douradores e pintores do Entre-Douro-e-Minho em Guimarães (1572-1798)

93 ANTÓNIO MANUEL VILARINHO MOURATO
Francisco José Resende no Museu do Conde de Leopoldina

101 ANTÔNIO WILSON SILVA DE SOUSA
Relação entre manuais de caligrafia e a ornamentação de documentos da Bahia do século XVIII

109 CYBELE VIDAL NETO FERNANDES
Labor e arte, registros e memórias. As teias do fazer artístico no espaço luso-brasileiro

119 DOMINGOS TAVARES
Sensibilidade e cultura na obra arquitectónica do Aleijadinho

125 EDILSON MOTTA
Ofícios da arte da cartografia portuguesa nos séculos XVII e XVIII

135 EDUARDO PIRES DE OLIVEIRA
Revisitar Marcelino de Araújo

143 ELNA MARIA ANDERSEN TRINDADE
Palácio e residência dos governadores da capitania do Grão-Pará e Maranhão. O projecto de Landi

153 EUGÊNIO DE ÁVILA LINS
Engenheiro Antonio Rodrigues Ribeiro e sua prática profissional na Bahia setecentista

159 FAUSTO SANCHES MARTINS
Silvestre Jorge: exemplo de mobilidade artística e protótipo de arquitecto jesuíta da segunda metade do século XVI

165 FLÁVIO AUGUSTO SIDRIM NASSAR
Mobilidade, artistas e artífices no espaço amazônico: a saga de Landi

173 FRANCISCO LAMEIRA
Artistas que trabalharam para a Companhia de Jesus na concepção e na feitura de retábulos

181 ISABEL MAYER GODINHO MENDONÇA
Domenico Francia: um artista bolonhês no Portugal joanino

191 JOAQUIM JAIME B. FERREIRA-ALVES
Arquitectos/Riscadores, Artistas e Artífices que trabalharam na Sé do Porto nas obras promovidas pelo Cabido durante a Sede Vacante de 1717 a 1741

221 J. FRANCISCO FERREIRA QUEIROZ
Os Amatucci – três gerações de uma família de artistas

231 JOSÉ ALBERTO GOMES MACHADO
Um caso original de mobilidade artística: o presente de Cristina da Suécia ao Rei de Portugal

239 JOSÉ CARLOS MENESES RODRIGUES
Artistas e artífices no baixo Tâmega e no Vale do Sousa (séculos XVII-XIX)

249 JOSÉ CÉSAR VASCONCELOS QUINTÃO
Uma obra-prima do "maneirismo" novecentista português

257 LÚCIA MARIA CARDOSO ROSAS
O restauro da Sé Velha de Coimbra. António Augusto Gonçalves entre o rigor da História e o rigor do Desenho

265 LUÍS ALBERTO CASIMIRO
A mobilidade dos pintores como factor de desenvolvimento do saber científico e artístico

273 LUÍS ALEXANDRE RODRIGUES
Mestres de obras de arquitectura e sociedades. A construção de pontes na Beira Alta e em Trás-os-Montes no século XVII

287 ANA MARIA BORGES/LUÍS MARINO UCHA
Sebastião de Abreu do Ó e os Retábulos Rococó no Alentejo

295 MANUEL AUGUSTO ENGRÁCIA ANTUNES
A fábrica da cera e Frei Manoel de Nossa Senhora nos Estados do Mosteiro de Santo Tirso

309 MANUEL JOAQUIM MOREIRA DA ROCHA
Aspectos artísticos e estéticos na obra do arquitecto Carlos Gimac

321 MANUEL DE SAMPAYO PIMENTEL AZEVEDO GRAÇA
Domingos de Oliveira Maya percurso de um riscador amador ou da responsabilidade técnica no Porto de meados de Oitocentos

331 MARGARIDA ACCIAIUOLI
Fernando Lemos: um artesão dos tempos modernos

339 MARIA BERTHILDE DE BARROS LIMA E MOURA FILHA
Discussões técnicas em torno do sistema defensivo da Paraíba no século XVIII: uma "guerra de conhecimentos" entremeada pelo Atlântico.

349 MARIA DO CARMO MARQUES PIRES
O Arquitecto José Geraldo da Silva Sardinha – construtor de espaços de passagem, encontros e permanências

359 MARIA DE FÁTIMA EUSÉBIO
A mobilidade espacial e estética do entalhador Manuel Vieira da Silva

367 MARIA DE FÁTIMA HANAQUE CAMPOS
O novo e o velho: mestres e aprendizes na pintura baiana, (1790-1850)

373 MARIA HELENA OCHI FLEXOR
Os Oficiais Mecânicos na cidade notável do Salvador

385 MARIA JOÃO BAPTISTA NETO
Wilhelm Ludwig von Eschwege (1777-1855), um percurso cultural e artístico entre a Alemanha, o Brasil e Portugal

393 MARIA LEONOR BARBOSA SOARES
José Rodrigues – desenhando lugares, ligando histórias e mares

403 MERCEDES ROSA
Ourivesaria baiana colonial: os ourives e suas obras

413 MIGUEL FIGUEIRA DE FARIA
Joaquim Machado de Castro e os Monumentos Reais para o Rio de Janeiro

423 MYRIAM ANDRADE RIBEIRO DE OLIVEIRA
Entalhadores bracarenses e lisboetas em Minas Gerais setecentista

431 NELSON SANJAD
As fronteiras do ultramar: engenheiros, matemáticos, naturalistas e artistas na Amazônia, 1750-1820

439 PAULA BESSA
O mosteiro de Pombeiro e as igrejas do seu padroado: mobilidade de equipas de pintura mural

449 PAULA CRISTINA MACHADO CARDONA
A capela da Confraria do Santíssimo Sacramento da Matriz de Viana do Castelo. Os artistas e o programa decorativo

459 REGINA ANACLETO
José da Costa e Silva. Um arquitecto português em terras brasileiras

469 RUI CARITA
A Madeira e a mobilidade no Mundo de Expressão Portuguesa de Artistas e Artífices. A necessidade de constituição de um banco de dados para Artistas e Artífices no mundo de Expressão Portuguesa.

483 SONIA GOMES PEREIRA
Artistas e artífices da Catedral de Salvador, antiga igreja dos Jesuítas na Bahia

495 SUSANA MATOS ABREU
Diogo de Castilho e João de Ruão: uma parceria invulgar no traçado do Mosteiro de S. Salvador da Serra (Serra do Pilar)

505 TERESA LEONOR M. VALE
João António Bellini de Pádua: a mobilidade de um escultor italiano em Portugal no século XVIII – parcerias artísticas e encomendadores

519 VITOR SERRÃO
António e Nicolau Vieira, dois pintores maneiristas de Lamego na diáspora ibero-americana

529 MESA-REDONDA